HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT

UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 05107 065 1

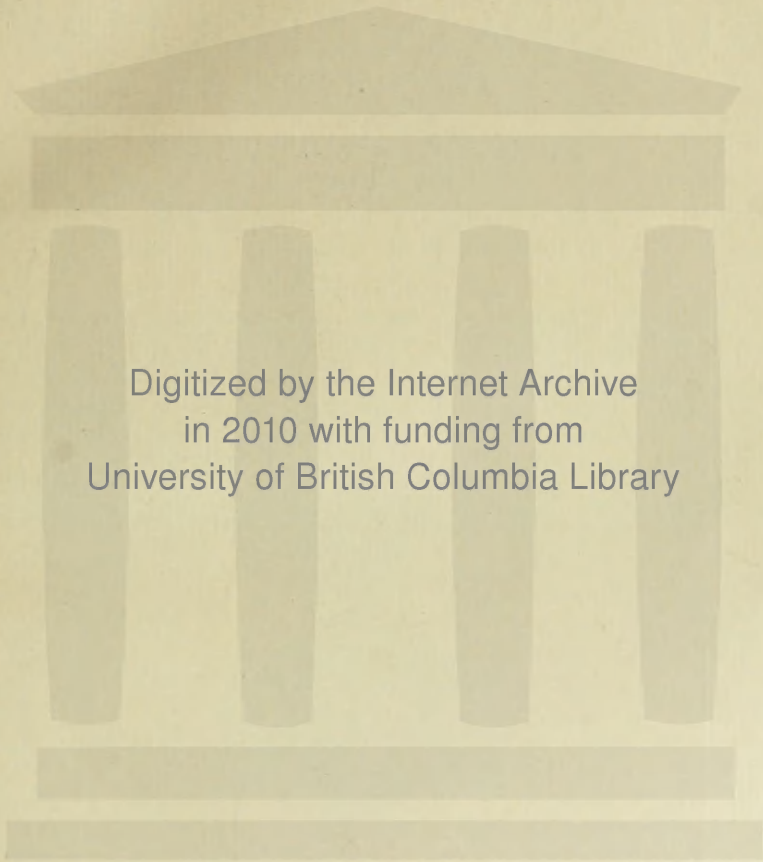
Ernst Diez
Die Kunst Indiens

ORAGE-ITEM
NE ARTS
5-N05A

THE LIBRARY

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

ANTIQUARIAAT
P.J. VANLOPER BEET



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

http://www.archive.org/details/diekunstindiensv00diez

HANDBUCH
D E R
KUNSTWISSENSCHAFT
ERGÄNZUNGSBAND

BEGRÜNDET VON
PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †

HERAUSGEGEBEN VON
DR. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. **J. Baum**-Stuttgart; Konservator Dr. **E. v. d. Bercken**-München; Dr. **I. Beth**-Berlin; Professor Dr. **L. Curtius**-Heidelberg; Professor Dr. **E. Diez**-Wien; Dr. **W. Drost**-Köln; Professor Dr. **K. Escher**-Zürich; Hauptkonservator Dr. **A. Feulner**-München; Professor Dr. **P. Frankl**-Halle; Professor Dr. **A. Haupt**-Hannover; Professor Dr. **E. Hildebrandt**-Berlin; Professor Dr. **H. Hildebrandt**-Stuttgart; Professor Dr. **A. L. Mayer**-München; Professor Dr. **W. Pinder**-Leipzig; Professor Dr. **H. Schmitz**-Berlin; Professor Dr. **P. Schubring**-Hannover; Professor Dr. **Graf Vitzthum**-Göttingen; Professor Dr. **W. Vogelsang**-Utrecht; Dr. **F. Volbach**-Berlin; Professor Dr. **M. Wackernagel**-Münster; Professor Dr. **A. Weese**-Bern; Professor Dr. **H. Willich**-München; Professor Dr. **O. Wulff**-Berlin

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

DIE KUNST INDIENS

VON

DR. ERNST DIEZ
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT WIEN

ACADEMIA

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

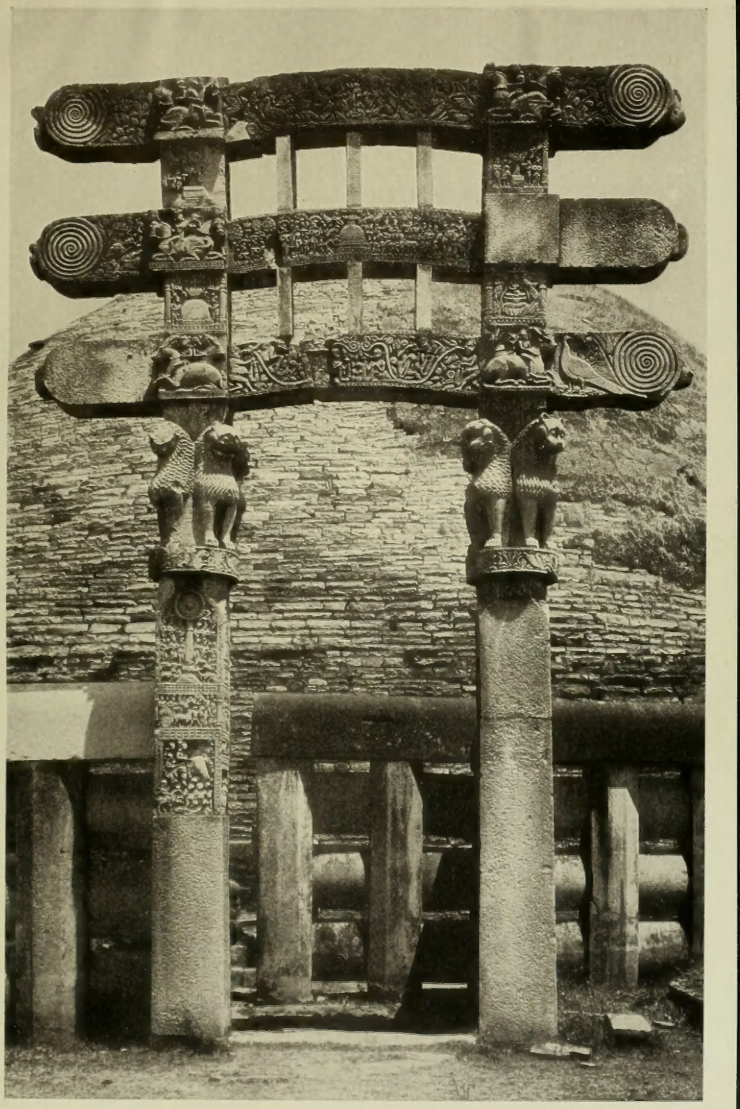
Printed in Germany

Zur Transkription

Um falsche Aussprache möglichst zu verhindern werden die Zeichen so wiedergegeben wie sie annähernd auszusprechen sind: Die palatalen j = dsch, c und ch = tsch, ś und ç = sh, sowie der linguale Zischlaut ṣ = sch. Das h in den indischen Aspiraten kh, gh, ch, jh, th, dh, ph, bh ist als deutlich hörbarer Hauch zu sprechen, ebenso ist h in der Mitte des Wortes fast wie das deutsche ch auszusprechen, also Brachma für Brahma. Die Nasale bleiben in der Regel unbezeichnet. Erhalten sie in Ausnahmefällen ein diakritisches Zeichen (ṅ, ṇ, ñ, ṃ) so sind sie besonders stark zu nasalieren. Der ṛ-Vokal wird in der Regel ri geschrieben, da er mit schwach nachklingendem i auszusprechen ist (z. B. griha = grha das Haus). Der Akzent geht selten über die drittletzte Silbe zurück und kann auf der viertletzten nur stehen, wenn die drittletzte und vorletzte Silbe kurz ist, auf der vorletzten, wenn diese lang ist.

Arbeiten des Ersten Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien.

OHLENROTH'SCHE BUCHDRUCKEREI ERFURT



Das Südtor des Grossen Stûpa in Santschi
(Phot. V. Goloubew)

Geschichtliche Einleitung

Die älteste historische Dynastie, die uns die alten brahmanischen Königslisten der Purânas überliefern, ist die Shaishunâgadynastie, benannt nach ihrem Begründer Shishunâga, einem Kleinstaatfürsten im Distrikt von Patna und Gayâ um 600 v. Chr. Seine Hauptstadt war Râdschagriha bei Gayâ, die auch als Residenz des fünften Nachfolgers Shishunâgas und ersten historischen Königs, von dem wir mehr als den Namen wissen, des Bimbisâra (c. 530 v. Chr.) überliefert ist. Râdschagriha wurde aber schon um 500 v. Ch. als Residenz aufgegeben. Der chinesische Pilger Fa-hien fand die Stadt um 400 n. Chr. bereits völlig verlassen, sah aber noch vier Stûpen, die an Ereignisse aus dem Leben Buddhas erinnerten (cf. V. H. Jackson, Notes on old Râjagriha, Archeol. Survey R. 1913—14 und Sir John Marshall Râjagṛha and its remains, Arch. Surv. R. 1905—6). Bimbisâra begründete die künftige königliche Macht von Magadha, jenes Staates, der als Heimat der buddhistischen und dschainistischen Religion sowohl als auch als Zentrum der beiden künftigen Großmächte, der Maurya und Gupta von besonderem historischem Interesse ist. Er annektierte das östlich angrenzende Königreich Anga und erweiterte seine Hausmacht durch Ehen mit den Töchtern der nördlichen Nachbarstaaten, der Kosala und der Litschhavi in Vaishâlî. Die zweitgenannte Prinzessin wurde die Mutter des Adschâtashatru, des Nachfolgers Bimbisâras, dessen Tod er beschleunigt hat. Vardhamâna Mahâvîra, der Begründer des Dschainasystems sowohl wie Gautama der letzte Buddha predigten im Staate Magadha zur Zeit des Bimbisâra, der ebenso wie sein schuldbeladener Sohn in den buddhistischen Erzählungen vorkommt und uns in den Reliefdarstellungen begegnet. Buddha starb um das Jahr 487 v. Chr. während der Regierung des Adschâtashatru. Dieser eroberte noch die beiden Staaten Kosala und Vaishâlî, so daß das Gebiet zwischen der Gangâ und der Himalayakette Magadha tributpflichtig wurde. Als Stützpunkt gegen die unterjochten Litschhavi errichtete der König am Nordufer der Sôn, nahe seinem Zusammenfluß mit der Gangâ eine Festung, um die sich das spätere Pâtaliputra, die berühmte Residenz der Maurya entwickelte.

Ein Zeitgenosse der beiden erwähnten Könige war der Perserkönig Darius, der Sohn des Hystaspes (521—485), der um 500 eine Satrapie im Pendschâb errichtete, die volkreichste und steuerkräftigste Provinz des Perserreiches. Die wechselseitigen Beziehungen zwischen Persien und Indien nahmen damals ihren Anfang.

Die Shaishunâgadynastie wurde um 372 v. Chr. von den Nandas abgelöst, von denen wenig bekannt ist und die um 322 v. Chr. Tschandragupta Maurya, ein illegitimer Sprosse der Familie vertrieb und den Thron von Magadha usurpierte.

Vier Jahre vorher hatte Alexander der Große am Hydaspes (Dschihlam), einem Nebenflusse des Indus über den indischen König Pôros gesiegt (326 v. Chr.) und seine kurze Herrschaft in Nordwestindien errichtet. Sein Erfolg scheint Tschandragupta angeeifert zu haben. Er benutzte die nach Alexanders 323 in Babylon erfolgtem Tode in Nordindien ausgebrochenen Wirren, um sich selbst in den Sattel zu schwingen und eine Dynastie zu gründen, die bald ganz Indien beherrschen sollte. Die erste Gelegenheit zu einer ausgiebigen Ausdehnung seines Reiches wurde Tschandragupta (von *candra* = der Mond und *gupta* = beschützt) von Seleukos Nikator, einem der Nachfolger Alexanders geboten, der 305 v. Chr. in Indien einfiel, aber von Tschandragupta besiegt wurde und einen großen Teil von Ariana westlich vom Indus abtreten mußte. Der Mauryakönig erhielt ferner im Austausch gegen fünfhundert Elefanten die Satrapien von Paropanisadai, Ariana und Arachosia mit den Städten Kâbul, Herât und Kandahâr.

Bald nach dem Friedensschluß mit Seleukos im Jahre 303 v. Chr. schickte dieser einen Offizier Namens Megasthenes als Gesandten an den Hof nach Magadha, dessen Aufzeich-

Cooper & Hodson Litho. 188, Strand W.C.

1. Karte von Indien. (Nach J. Fergusson)

nungen die ergiebigste Quelle für unsere Kenntnis des damaligen Indien, der Regierung und des Hofes des Tschandragupta wurde.

Wir erfahren, daß Pâtaliputra eine Stadt von rechteckiger Gestalt von neun Meilen Länge und eineinhalb Meilen Breite war, befestigt durch eine starke Palissadenmauer aus Holz (von der Reste gefunden wurden), mit vierundsechzig Toren, gekrönt mit fünfhundertsiebzig Türmen und außerdem geschützt durch einen breiten, tiefen Graben, der mit dem Wasser der Sôn gefüllt war. Der königliche Palast wetteiferte, obwohl aus Holz gebaut, an Glanz und Pracht mit den Palästen von Susa und Ekbatana. Seine vergoldeten Säulen waren mit goldenen Weinreben und silbernen Vögeln geschmückt. Die Gebäude standen in einem ausgedehnten Park mit Fischteichen und schönen Zierbäumen. Der königliche Palast enthielt auch die Staats- und Regierungsräume und als zugehörige Bauten werden in den Dschâtakas, den Inkarnationslegenden des Buddha, häufig ein siebenstöckiger Palast erwähnt, ferner öffentliche Spielhallen, Heißluftbäder und Badebassins aus Stein mit Treppen und Reliefornamentik. Der „Tausend Säulen" genannte Pfeilerwald, die Ruine des einstigen neunstöckigen „ehernen", weil mit Erzplatten verkleideten und mit einem Kupferdache überdeckten Palastes des Königs Duttha Gâmanî (161—137 v. Chr.) in Anurâdhapura auf Ceylon und mehrere mit Granitplatten ausgekleidete Bassins aus jener Zeit und die zahlreichen Reliefs von Gebäuden an den Stûpenzäunen von Bharhut und Santschi geben uns eine Vorstellung von dieser alten, verschollenen Baukunst. Die Jagd, von der wir aus der Moghulperiode zahlreiche Beschreibungen und Illustrationen haben, war auch Tschandraguptas Lieblingssport und ihre Schilderung erinnert uns an die beiden sassanidischen Jagdreliefs in Tâq-i-Bustân. Da wie dort wurde das Wild in Gehege getrieben und vom König von einer Plattform aus mit Pfeilen erlegt; und während in Persien die Hofdamen die Musik besorgten, begleiteten sie in Pâtaliputra den König als bewaffnete Leibgarde. Bei Audienzen zeigte sich Tschandragupta in einer Tracht von ähnlichem Prunke, wie es vom persischen Großkönig überliefert ist. Tier- und Gladiatorenkämpfe waren am Hofe sehr beliebt, ebenso Ochsen-Pferdewagenrennen, ein Sport, der scheinbar auf Indien beschränkt blieb. Je ein Pferd von zwei Ochsen flankiert, zogen einen Wagen. Aber auch die Kehrseite fehlte an diesem üppigen Tyrannenhofe nicht. Tschandragupta war von Attentaten mehr bedroht, als von irgendeinem orientalischen Herrscher berichtet wird. Über seine Armee, die Organisation der Verwaltung und der Justiz, den Handel, die Steuern, die Landbewässerung, den Straßenbau usw. haben wir ausführliche Nachrichten durch die griechischen Schriftsteller, die Megasthenes als Quelle benützten, sowie durch eine zeitgenössische indische Schrift, das Arthashâstra.

Ashoka, der Sohn des Bindusâra und Enkel des Tschandragupta übernahm die Regierung um 273 v. Chr., wurde aber erst 269 v. Chr. gekrönt. Im Jahre 261 eroberte er das Königreich Kalinga und erweiterte dadurch das Reich bis zum Godâvarîflusse, brachte auch das südlich angrenzende Königreich Andhra zwischen Godâvarî und Krishnâ unter seine Oberherrschaft, so daß sein Reich südlich bis zum Pennarfluß, im Nordwesten bis zum Hindukush, im Nordosten bis zur Himalayakette und dem Karakorum, im Osten bis zum Golfe von Bengalen reichte. Der größte Teil des heutigen Afghanistân und Beludschistân war also ebenso in sein Reich einbegriffen, wie Kaschmîr, wo er Shrînagar („die Stadt des Glückes") und Nepâl, wo er Lalita Patan (Lalitpur) gründete.

Die Verluste seiner Armee und der heimgesuchten Einwohner im Kriege gegen Kalinga erweckten in Ashoka Reue und diese scheint ihn für das Verständnis der buddhistischen Lehre, unter deren Einfluß er um diese Zeit kam, so vorbereitet zu haben, daß er ihr königlicher Verkünder und damit der eigentliche Begründer des Buddhismus als Weltreligion wurde. Er bekannte in seinem dreizehnten Edikt öffentlich, daß ihn die Reue und das Mitleid über die Schrecken des Krieges mit allen seinen Folgen zur Bekehrung führten und daß er zur Überzeugung gekommen sei, daß die einzig richtige Eroberung die Eroberung durch die „Lehre" (Pali: *dhamma*, Sanskrit: *dharma*) sei. Das Wesen dieser Lehre verkündeten seine Edikte, die er im ganzen Reiche auf Felsen und auf Säulen einritzen ließ, und deren man über dreißig zählt. Schonung der Tiere und Verbot ihrer Schlachtung zu Opferzwecken, Liebe zu den Eltern, Freigebigkeit gegenüber den Freunden, Bekannten, Verwandten und geistlichen Lehrern, Sparsamkeit, Selbstbeherrschung, Herzensreinheit, Dankbarkeit, Treue und Duldsamkeit sind die Hauptpunkte

seiner Staatsmoral. Doch ist weder von Gott noch von Buddha die Rede, obwohl Ashoka selbst die mönchischen Stufen bis zum achtfachen Pfad zur Erreichung der Erleuchtung durchmachte.

Um das Jahr 249 v. Chr unternahm der König eine Pilgerfahrt zu den heiligsten Stätten des Buddhismus, deren Spuren und Aufenthalte durch Ediktsäulen und religiöse Bauten verewigt wurden. Sein Weg von Pâtaliputra längs der Königsstraße nach Nepâl ist durch fünf monolithe Säulen markiert, wovon die Säule von Lauriyâ-Nandangarh noch bis heute vollständig erhalten steht. Er besuchte dann den berühmten Lumbinigarten in Rummindêî, das Bethlehem des Buddhismus, wo der Legende nach Mâyâ unter einem Baum den Buddha gebar. Auch an diesen Besuch erinnert noch ein Säulenstumpf, dessen Inschrift die Worte seines geistlichen Führers und Lehrers Upagupta wiederholt: „Hier, großer König, wurde der Gesegnete Eine geboren" (Abb. V. A. Smith, Early Hist. S. 169). Die Pilgerreise führte Ashoka weiter nach Kapilavastu, die Heimat der Kindheit des Gesegneten; nach Sârnâth bei Benares, den Ort seiner ersten Predigt; nach Shrâvastî, die zu Fa-hiens Zeit schon verlassene, alte Hauptstadt von Kosala, wo Gautama Buddha viele Jahre gelebt hat; zum Bodhibaum in Gayâ, wo er den Bösen besiegte und nach Kushinagara, wo er starb. Überall wurden Denkmäler errichtet. In Bodhi Gayâ erbaute Ashoka u. a. den ersten Tempel Von seinen Bauten sind dort nur noch Reste eines Steinzaunes und des Thrones (*sinhâsana* = Sitz des Löwen) erhalten. In Sântschî reichen Teile des Großen Stûpa und Fundamente eines Tempels in seine Zeit zurück (vgl. S. 15).

Ashoka beschränkte sich mit der Verkündigung der „Lehre" nicht auf sein Reich, sondern übte, getreu seinem Vorsatze der Eroberung durch das Dharma, eine weitreichende Missionstätigkeit, worüber er ebenfalls im dreizehnten Edikt berichtet: Er habe in den Ländern der Könige von Syrien, Aegypten, Mazedonien, Epirus und Kyrene, unter den Tscholas und Pandyas in Südindien, in Ceylon und unter den Völkern an den Grenzen seines Reiches schon erfolgreich gewirkt. Mag dies auch nur als eine königliche Übertreibung hingenommen werden, so kann an das weithingehende Bekanntwerden der neuen indischen Lehre bis an die Gestade des Mittelmeeres und an manche von ihr ausgehende Wirkung auf die dortigen Sekten nicht gezweifelt werden. Die Missionäre, die in Kaschmîr, Gandhâra, im Himâlaya, am Indus, an der birmanischen Küste, in Südindien und in Ceylon wirkten, sind uns namentlich überliefert. Einige dieser Namen wurden auch in den Urnen geöffneter Stûpen bei und in Santschi gefunden. Im letzten Jahrzehnt seiner Regierung fand in Pâtaliputra ein Konzil statt, das in erster Linie der Unterdrückung von Sekten galt.

Durch diese zielbewußte und erfolgreiche Missionstätigkeit ist es Ashoka gelungen, aus einer Mönchsgemeinde, die sich seit Buddhas Tod durch mehr als zwei Jahrhunderte auf das enge Gebiet zwischen Gayâ, Allahâbâd und der Himâlayakette beschränkt hatte, eine Weltreligion zu machen, die trotz ihrer späteren Verluste in Nordindien heute noch an Zahl der Anhänger mit dem Christentum um den Vorrang wetteifert. Diese Weltreligion zeugte aber auch eine Weltkunst, die in Ashokas Zeit ihren Lauf begann, um sich in der Folgezeit ganz Ostasien zu erobern. Deshalb ist die Persönlichkeit Ashokas für die Kunstgeschichte von ähnlicher Bedeutung wie Konstantin, mit dem er jedoch sonst nicht vergleichbar ist, weil er den Byzantiner an Reinheit der Gesinnung und Altruismus turmhoch überragte. Kaiser Konstantins christliche Politik war ihm durch das erstarkende Christentum mehr oder weniger vorgeschrieben, wogegen Ashoka gegen die herrschende Brahmanenmacht eine ethisch höher stehende Religion durchsetzte.

Wenige Jahre nach Ashokas Tod (232 v. Chr.) fand die Maurya-Dynastie ihr Ende und

wurde 185 v. Chr. durch die Shunga abgelöst. Ihr Usurpator und erster König Puschyamitra schlug mit Erfolg den erneuten Einfall eines griechischen Feldherrn, des Menander, eines Verwandten des baktrischen Königs Eukratides und selbst Herr von Kâbul, zurück. Er ist im übrigen als Anhänger der Brahmanen und erster Verfolger der buddhistischen Religion bekannt, der zahlreiche Klöster verbrannte. Diese Verfolgung mußte sich jedoch auf das Machtgebiet des Puschyamitra beschränken, das nur einen Teil des großen Ashokareiches umfaßte, während der Buddhismus in anderen Provinzen auch weiterhin Duldung und Förderung fand, besonders in Gandhâra und Baktrien, wo nach Ashokas Tod griechische Fürsten herrschten, bis sie durch die Saken vertrieben wurden, die selbst wieder nach etwa vierzigjähriger Herrschaft von anderen nachdrückenden Horden, den Yuetschi vertrieben wurden, welche 120 v. Chr. die Herrschaft von Baktrien an sich rissen. Hundert Jahre später gelangten innerhalb ihrer Stammesfürsten die Kuschân zur Vorherrschaft, rückten in Indien ein und machten die alte Felsenfestung Takkasila in Gandhâra, das Taxila der Griechen zu ihrer Residenz. Ihr bekanntester Herrscher Kanishka kam um 120 n. Chr. zur Macht. Seine Hauptstadt war Purushâpura (Peshâwar), von wo aus er Kâbul, Kaschmîr und Nordindien bis zur Narmadâ regierte. In Purushâpura, das die Hauptstraße vom afghanischen Hochland in die indische Ebene, die alte Königsstraße von Herât über Kâbul in die Indusebene beherrschte, errichtete Kanishka nach seiner Bekehrung zum Buddhismus einen großen Stûpa, der als ein Weltwunder seiner Zeit galt. Er war dreizehn Stockwerke, etwa 130 m hoch, reich geschmückt und mit einer mächtigen eisernen Spitze versehen. Als Song-yun, ein chinesischer Pilger, den Ort Anfang des 6. Jh. besuchte, war dieser Bau bereits dreimal durch Feuer zerstört, aber durch fromme Könige stets wieder aufgebaut worden. Die Beschreibung des Turmes von Song-yun gibt Beal (Records vol. I. p. ciii) wieder. Er ist auch bei Fa-hien und Hiuen-Tsang (Beal I, 99), ja noch 1030 n. Chr. bei Alberuni (ed. Sachau, II 11) als Kanik-tschaitya erwähnt. Im Schutthügel dieses Stûpa fanden die englischen Ausgräber Sir Marshall und Mr. Spooner die von Kanishka selbst beigesetzte goldene Urne mit Reliquien des Buddha, die heute in Birma aufbewahrt wird (Abb. Foucher, The beginnings of buddhist art u. a. a. O.). Auf der mit getriebenem Relief geschmückten Mantelfläche des Gefäßes ist u. a. die stehende Figur des Kanishka dargestellt und sein Name ist mit punktierten Buchstaben vermerkt. Am Deckel ist der sitzende meditierende Buddha zwischen zwei stehenden Gottheiten mit gefalteten Händen (Indra und Brahmâ?) aufgesetzt. Ein Kloster von außerordentlicher Pracht stand daneben und blühte noch im 9. Jh. als Pflegestätte des Buddhismus. Seine Zerstörung geschah wahrscheinlich während des Erobererzuges des Mahmûd von Ghaznî, dessen eifernden Truppen es als ein bilderreiches Zentrum der Idolatrie verhaßt erscheinen mußte. Kanishka brachte auch die chinesischen Provinzen Kashgar, Yarkand und Khotan unter seine Herrschaft, in die nun der Einfluß der indo-hellenistischen und baktro-persischen Kunst geöffnet war.

Die beste Aufklärung über die kosmopolitischen Verhältnisse in Kanishkas Reich und über seine eigene Stellung zu den Religionen gewinnen wir aus der langen Reihe von Münzen. Die frühesten tragen griechische Legenden mit den Bildern von Helios und Selene. Spätere Münzen zeigen Legenden in griechischer Schrift, aber altpersischer Sprache und Bilder von griechischen, indischen und zoroastrischen Gottheiten. Die wenigen Münzen mit dem Bilde des Buddha Sâkyamuni und griechischer Umschrift werden als die spätesten angesehen.

Eine neue Periode war für den Buddhismus angebrochen. An die Stelle des reinen Hînayâna, des „Kleinen Rades", ist das Mahâyâna, das „Große Fahrzeug" getreten, das zahlreiche fremde Gottheiten und religiöse Doktrinen in sein System aufgenommen und assimiliert hat. Gau

tama Buddha wurde nun selbst als Gott verehrt und mußte die Gebete der Gläubigen anhören, unterstützt von einem Heere von Bodhisattvas und anderen vermittelnden Heiligen. Er war nur einer unter den zahlreichen Göttern, die im großen Reiche Kanishkas verehrt wurden. In der „Gandhârakunst" hat diese Synthese klaren, plastischen Ausdruck gefunden. Die schon von Ashoka unterdrückte Sektiererei innerhalb des Buddhismus veranlaßte auch Kanishka zur Einberufung eines Konzils, das im Kundalavanakloster bei Shrînagar tagte und von fünfhundert Buddhisten besucht war. Die Resultate wurden auf Kupferplatten geschrieben und diese in einem bis heute unbekannten Stûpa deponiert. Vizepräsident dieses Konzils war Ashvagosha, der berühmte Autor des *Buddhatscharita*, der ersten buddhistischen Schrift in Sanskrit, das jetzt über das Pâli wieder die Oberhand bekam. Nach dem Konzil erneuerte Kanishka die schon von Ashoka verfügte Schenkung von Kaschmîr an die Kirche. Kanishkas Todesjahr steht noch nicht fest. Um 150 folgte ihm sein Sohn Huvishka in der Herrschaft und 182 n. Chr. Vâsudeva I., unter dem das Reich bereits abbröckelte. Doch hielten sich die Kushân als Könige von Kâbul und Pendschâb noch bis c. 226 n. Chr., wo sie gleichzeitig mit der südindischen Andhradynastie zusammenbrachen, zur Zeit als in Persien Ardaschîr I. das sasanidische Reich begründete.

Über die Ereignisse in Nordindien vom Zusammenbruch der Kushândynastie bis zur Begründung der Guptadynastie, 320 n. Chr., ist wenig bekannt. Die Hausmacht der Gupta begründete ein Râdscha von Pâtaliputra, der wieder den Namen Tschandragupta (I) annahm durch Verheiratung mit einer Prinzessin aus dem einflußreichen Hause der Litschhavi von Vaishâlî in Tirhut. Das erste Jahr der viel benutzten Guptaära begann am 26. Febr. 320, das wahrscheinliche Datum der Krönung Tschandraguptas I. Sein Sohn Samudragupta eroberte weite Gebiete in Nordinien, so daß das Guptareich den Kern der nördlichen Hälfte der Halbinsel bis zum Narmadâflusse umfaßte und nördlich bis zum Tschinâb, einem Nebenflusse des Indus reichte (Karte bei V. A. Smith, Early Hist.). Die angrenzenden Fürstentümer anerkannten seine Oberhoheit. Der buddhistische König von Ceylon Siri Meghavanna (Mitte d. 4. Jh.) sandte an Samudragupta Edelsteine und Perlen mit der Bitte, für die Unterkunft seiner Pilger ein Kloster in einer der heiligen Stätten bauen zu dürfen. Er bekam die Erlaubnis und ließ in Bodh Gayâ ein prachtvolles Kloster erbauen, drei Stockwerke hoch, mit sechs Hallen und drei Türmen und von einer starken zehn bis zwölf Meter hohen Mauer umgeben. Die Dekoration wurde in reichen Farben ausgeführt und eine Statue des Buddha aus Gold und Silber mit Edelsteinen reich geschmückt, wurde aufgestellt. Prachtvoll ausgestattete Stûpen mit Reliquien des Buddha wurden errichtet. Als Hiuen Tsang dieses Kloster im 7. Jahrh. besuchte, fand er dort an die tausend Mönche der Sthaviraschule des Mahâyâna angesiedelt und die Ceyloneser Pilger fanden weitgehende Gastfreundschaft. Die Stelle ist jetzt durch einen großen Schutthügel gekennzeichnet. Aus diesem Bericht kann man ersehen, daß der Buddhismus in seiner Heimat zwar noch geduldet, nicht mehr aber eine Herzensangelegenheit der Herrscher war. Auch Samudragupta brachte ihm gleich Kanishka Interesse entgegen, wofür u. a. seine Jugendfreundschaft mit Vasubandhu, dem gefeierten buddhistischen Schriftsteller zeugt. Aber wie Puschyamitra führte auch er wieder das altindische Pferdeopfer *(ashvamedha)* ein, das von brahmanischen Priestern zelebriert wurde.

Unter Tschandragupta II. Vikramâditya (Sonne der Macht) (c. 375—413) erreichte die Guptamacht ihre größte Ausdehnung. Er setzte die Eroberungen seines Vaters fort bis zur indischen Westküste und damit zum freien Handel mit dem Mittelmeer, von wo wiederum fremde Einflüsse nach Indien gelangten. Während seiner Regierung reiste der chinesische

Buddhist Fa-hien in Indien (405—411) und gibt uns viele Nachrichten über den Buddhismus und seine Bauten. Pâtaliputra war zwar nicht mehr königliche Residenz — Tschandragupta II. hatte sie nach Ayodhyâ (Oudh) verlegt — aber noch eine blühende Stadt und Fa-hiens Beschreibung ist um so wertvoller, als Hiuen-Tsang im Jahre 640 nur noch ihre Ruinen vorfand. Sie war im 6. Jahrh. von den Hiung-nu zerstört worden. Fa-hien sah noch Ashokas prachtvollen Palast aus Stein so kunstvoll gebaut, daß man ihn von Geistern im Dienste der Herrscher ausgeführt glaubte. Nahe bei einem dem Ashoka zugeschriebenen Stûpa standen zwei Klöster der beiden Hauptschulen. Fa-hien weilte hier drei Jahre zum Studium des Sanskrit und beschreibt u. a. mit großer Bewunderung die glanzvolle Bilderprozession, die auf zahlreichen hohen, reich dekorierten Wagen jährlich einmal durch die Stadt zog, begleitet von Sängern und Musikern. Ähnliche Prozessionen seien auch sonst in Indien üblich gewesen. An den Hauptstraßen gab es Rasthäuser und in den Städten Hospitäler zur freien Benutzung, eine offenbar noch von Ashoka her gebliebene Wohlfahrtseinrichtung. Den Buddhismus fand Fahien noch in Blüte. Auf seiner Reise vom Indus nach Mathurâ an der Dschumna passierte er zahlreiche Klöster mit tausenden von Mönchen und in der Umgebung von Mathurâ allein zwanzig Klöster mit dreitausend Bewohnern. Wir erfahren von Fa-hien, daß die von Ashoka propagierten buddhistischen Lebensregeln zu seiner Zeit überall auch von den Nichtbuddhisten befolgt wurden: „Im ganzen Lande tötet Niemand ein Lebewesen, noch trinkt er Wein oder ißt Zwiebel und Knoblauch (die als unrein gelten), sie halten keine Schweine oder Geflügel, treiben keinen Viehhandel und es gibt keine Fleischbänke oder Schnapsschenken auf ihren Marktplätzen." Die buddhistischen Klöster wurden freigebig mit königlichen Gaben versorgt und die Mönche erhielten Almosen ohne Einschränkung. Häuser, Betten, Matratzen, Verköstigung und Kleider entbehrten sie nie, wo immer sie gingen. Aus diesen Angaben des chinesischen Pilgers geht hervor, daß das Guptareich gut verwaltet wurde und Wohlstand herrschte.

Trotz dieses guten Standes des Buddhismus war aber der Brahmanismus seit dem 2. Jahrh. n. Chr. in steter Wiedererstarkung begriffen. Die Denkmäler, Münzen und Inschriften beweisen das Vordringen des brahmanischen Hinduismus auf Kosten des Buddhismus in der Guptazeit. Das Sanskrit, die heilige Kunstsprache der Brahmanen, die seit dem 2. Jahrh. n. Chr. wieder Boden gewann, erlebte im 5. Jahrh. in Kâlidâsa und vielen anderen Dichtern und Dramatikern seine Renaissance. Neben der Literatur und Wissenschaft erreichten die bildenden Künste eine Hochblüte, die nie mehr übertroffen wurde. Die buddhistische Plastik und Malerei zeugten ihre reifsten Werke. Und die Entdeckung zahlreicher Ruinen großartiger Klosterbauten beweisen auch den Hochstand der Baukunst in dieser Periode. Religiöse Unterdrückung oder Verfolgung war den indischen Herrschern im allgemeinen fremd. Obwohl die Gupta brahmanische Hindus waren, hatten sie auch für den Buddhismus, der ja im Mahâyâna eine starke Angleichung an den Hinduismus erlebte, viel übrig und einer ihrer späteren Herrscher, Naragupta Bâlâditya, der in Nâlandâ, der geistlichen Hauptstadt der buddhistischen Kirche einen großen buddhistischen Tempel aus Ziegeln erbaute und reich ausschmückte, wird von Hiuen-Tsang als eifriger Buddhist geschildert.

Schwer zu leiden hatte Indien in der Guptazeit unter den wiederholten Einfällen der Hunnen, die sich in Zentralasien in zwei Ströme teilten und gleichzeitig Europa und Indien heimsuchten. Die weißen Hunnen oder Hephthaliten zertrümmerten das Guptareich um 470 n. Chr. und errichteten ein kurzlebiges aber weites Hunnenreich, das sich von Persien bis Khotan und über Nordindien erstreckte. Die Gupta waren auf Magadha beschränkt und vertrieben endlich in Gemeinschaft mit Yasodharman Râdscha von Mâlwâ die Hunnen nach Kaschmir

um 528 n. Chr. Doch blieben zahlreiche Clans dauernd im Pendschâb und Râdschputâna sitzen.

Über die nun folgende, durch die vierzigjährige Regierung des Königs Harscha (606—647) ausgefüllte erste Hälfte des 7. Jahrh. sind wir durch den Reisebericht des chinesischen Pilgers Hiuen-Tsang, der zwischen 630—644 fast alle Teile Indiens bereiste, ferner durch Hwui-li's Biographie des Hiuen-Tsang, durch andere chinesische Geschichtschreiber und durch das *Harsha-carita* (Das Leben des Harscha) ausgezeichnet informiert. Harscha, der jüngere Sohn des Râdscha von Thânesâr, einer Stadt am obersten Lauf der Dschumna nördlich von Delhi, stand vor der gleichen Aufgabe wie alle großen indischen Eroberer vor ihm: Er mußte sich erst sein Reich erobern. In fünfeinhalb Jahren hatte er den größten Teil des ehemaligen Guptareiches wieder unter einen Hut gebracht. Wie die Gupta fand er jedoch unüberwindlichen Widerstand beim Vordringen nach Süden über den Narmadâfluß in das Königreich der Tschâlukya, dessen von den Fresken in Adschantâ her uns gut bekannter König Pulakeshin II. ihm 620 n. Chr. eine Niederlage beibrachte. Der Narmadâfluß und sein Breitegrad östlich bis an das Gangesdelta verlängert, also die Nordgrenze des sogenannten Dekhan (Sanskrit: *Daksinâpatha* = das Land zur Rechten) blieb die Südgrenze des Harschareiches, wie sie jene des Guptareiches war. Aber erst nach siebenunddreißig Jahren stets wiederkehrender Feldzüge legte Harscha die Waffen endgültig nieder und betätigte sich als Friedensfürst, wobei er in der Förderung der buddhistischen Lehre und den Wohlfahrtseinrichtungen seinem großen Vorgänger Ashoka nacheiferte.

Zahlreiche religiöse Bauten wurden erst für beide Religionen, später hauptsächlich für den Buddhismus errichtet, für den er zahlreiche Klöster und längs den Ufern der heiligen Gangâ mehrere tausend (?) Stûpen baute, jeden etwa dreißig Meter hoch. Da sie wohl nur aus vergänglichem Material, Erde, Holz und Bambus rasch gebaut wurden, ist von ihnen nichts erhalten. Für das eklektische Verhältnis der Inder zur Religion im 7. Jahrh. sind die verschiedenen Richtungen innerhalb der königlichen Familie bezeichnend. Harschas Ahnherr, Puschyabhûti, war glühender Shivaverehrer, sein Vater opferte der Sonne, sein älterer Bruder und seine Schwester waren überzeugte Buddhisten, während Harscha allen drei Gottheiten (denn als solche kann nunmehr auch Buddha gelten) seine Ehrfurcht bezeugte, bis schließlich auch bei ihm der Buddhismus obsiegte. Dieser religiöse Eklektizismus war im Volk allgemein geworden und war nicht auf Indien beschränkt, ein Zustand, der auch den Erfolg des um diese Zeit jung daherstürmenden Islam erklärt. In Indien wählte sich jeder Mann seine Gottheit, sei es Vischnu, Shiva oder Sûrya (die Sonne), Buddha oder einen Tirthankara — und die gleichzeitige Verehrung aller mag vielen als beste Lebensversicherung gegolten haben.

Harschas Diskussionen mit dem gelehrten Hiuen-Tsang ließen auch in ihm den Entschluß zur Abhaltung eines Konzils reifen, das er nach Kanaudsch an der Gangâ einberief und an dem zahlreiche alliierte und befreundete Fürsten teilnahmen. Hiuen-Tsangs Beschreibung dieses Kirchenfestes ist überaus instruktiv. Am Ufer der Gangâ wurde dafür ein großes Kloster mit Tempel errichtet, wo ein vergoldetes, dem König an Statur gleiches Buddhastandbild in einem dreißig Meter hohen Vimâna aufgestellt wurde. Ein kleineres Standbild wurde täglich in feierlicher Prozession von zwanzig Râdschas und dreihundert Elefanten begleitet. Der Baldachin (*chattra*) wurde von Harscha persönlich getragen, der als Gott Shakra (Indra) angetan war, während sein Bundesgenosse Râdschakumâra als Gott Brahmâ gekleidet war und den Fliegenwedel trug. (Beide vedischen Götter fungierten in dieser Eigenschaft in den Legenden als Trabanten des Buddha.) Der Herrscher streute rechts und links Perlen, vergoldete Blumen und andere Kostbarkeiten aus zu Ehren der „Drei Juwelen" (*triratna*) Buddha, Dharma und Sangha (die Gemeinde). Es folgten ein feierliches Kleideropfer an die Statue und das Festmahl mit

Disputation, bis endlich Abends der König in seinen Reisepalast heimkehrte. Das Kirchenfest nahm jedoch ein trauriges Ende, das uns wieder zeigt, daß von der großen Gesinnung des Ashoka nichts mehr vorhanden war. Ein Attentat auf den König wurde den anwesenden eifersüchtigen Brahmanen in die Schuhe geschoben, viele von ihnen hingerichtet und fünfhundert verbannt. Nach diesem Fest war Hiuen-Tsang auf Einladung des Königs noch Zeuge einer regelmäßigen Quinquinalversammlung am Zusammenflusse der Gangâ mit der Dschumnâ in Prayâga (Allâhâbâd), wo wiederum Buddha, dann aber auch Shiva und Sûrya geehrt wurden und wo die in fünf Jahren aufgehäuften Schätze an die Priesterschaften der verschiedenen Religionen und an die Armen verteilt wurden. Nach Beendigung dieses 643 n. Chr. stattgefundenen Festes erhielt Hiuen-Tsang von Harscha die Erlaubnis zur Heimkehr, wurde von einem Râdscha bis an die Grenze Indiens gebracht und erreichte 645 n. Chr. seine chinesische Heimat. Er brachte einhundertfünfzig Partikel von Buddhareliquien nebst vielen kleinen Statuetten und sechshundertsiebenundfünfzig Manuskriptbänden nach China mit, wovon er noch eine große Anzahl selbst ins Chinesische übersetzte. Er starb 664 vierundsechzigjährig (Literatur über Hiuen-Tsang bei V. A. Smith, Early history S. 24f.).

Harscha starb 647 n. Chr. ohne einen Erben zu hinterlassen und sein Reich zerfiel wieder in seine zahlreichen Kleinstaaten mit ihren lokalen Fehden. Dank seiner Energie war Nordindien zwar von den Hunneneinfällen befreit, so daß es bis zur Ankunft des Eroberers Mahmûd von Ghaznî vor fremden Einfällen bis auf die lokalen Eroberungen der Araber in Sindh und Gudscharat im 8. Jahrhundert in Ruhe blieb.

Über die Geschichte Indiens in den nächsten Jahrhunderten können wir ihrer rein lokalen Bedeutung wegen hinweggehen. Auch die wechselvollen Geschehnisse der muhammedanischen Eroberungen von den Ghaznawiden um das Jahr 1000 angefangen bis zur endgültigen Aufrichtung des Moghulreiches interessieren uns im Zusammenhang mit der indischen Kunstgeschichte kaum. Die islamische Baukunst in Indien und die Moghulkunst wurde im islamischen Band dieses Handbuches behandelt und wird daher in diesem Bande nur gestreift werden.

Nur einige Lokaldynastien seien ihrer Bedeutung auch für die Kunst ihrer Länder wegen noch kurz betrachtet. So die Pâladynastie in Bengalen, die 730—40 n. Chr. zur Macht gelangte und sie vierhundert Jahre festhielt. Ihre Könige waren zumeist eifrige Buddhisten und stifteten zahlreiche religiöse Bauanlagen. Noch unter Râmapâla (1084—1130) blühte der Buddhismus in den Pâlastaaten, während er im übrigen Indien unterging. Die Klöster von Magadha waren mit tausenden von Bewohnern gefüllt. Im Jahre 1197 fand auch diese Dynastie gleich den benachbarten Senas durch die islamische Eroberung unter Kutb al-dîns General Muhammed ibn Bakhtyâr ihr Ende. Damit hatte in Indien für den Buddhismus die letzte Stunde geschlagen. Die Festung von Bihâr war seine letzte Pflegestätte in Nordindien südlich vom Himâlaya. Die überlebenden Mönche der zerstörten Klöster flüchteten nach Nepâl, Tibet und Südindien.

Wenden wir uns nun dem Süden zu. Das trockene, gebirgige Tafelland südlich vom Narmadâflusse wird der Dekhan genannt. Doch ist davon die tropische und flache Südspitze Indiens ausgenommen, so daß heute der Dekhan mit dem Gebiet des Nizâm von Haiderâbâd ungefähr zusammenfällt. Dieses Tafelland wird von zwei großen Flüssen, der Godâvarî und der Krishnâ (Kistnâ) mit der Tungabhadrâ von Westen nach Osten durchströmt. Das dazwischen liegende Land war das alte Königreich der Andhradynastie, die fünf Jahrhunderte herrschte und ihr Reich zeitweilig weit nach Norden ausdehnte (c. 240 v. Chr. bis 225 n. Chr.). Die nächsten zweihundertfünfzig Jahre liegen im Dunkel, doch zeigen der Bau des Stûpa von

Amarâvatî an der unteren Krishnâ und viele buddhistische Höhlenbauten und Ruinen, daß hier ein Zentrum des Buddhismus lag.

Um 550 n. Chr. wurde von Pulakeshin I. die Tschâlukyadynastie gegründet, die ihre Herkunft von Râdschputen im Norden ableitete. Ihre Residenz war Vâtâpi (Bâdâmi) im Bidschâpûr-distrikte. Pulakeshin II. schlug 620 n. Chr. den nach Süden vordringenden Harscha zurück. Er schickte an den Perserkönig Chosroes II. 625 eine Gesandtschaft, die dieser erwiderte. Ihr Empfang am indischen Hofe wurde in Höhle Nr. 1 in Adschantâ verewigt. Auch Hiuen-Tsang berichtet über seinen Besuch bei Pulakeshin II., der damals in Nâsik residierte, im Jahre 641. Bald darauf wurde er vom Pallavakönig Narasimhavarman besiegt und Südindien kam vorübergehend unter die Oberhoheit der Pallava. Der Kampf zwischen beiden Dynastien währte mit wechselndem Glück Jahrzehnte.

In dieser Periode gewann im Dekhan der Hinduismus die Oberhand über den Buddhismus und es entstanden zahlreiche Shiva- und Vischnutempel. Das berühmteste Werk ist der unter Krischna I. ab 760 n. Chr. aus dem Felsen gehauene Kailâsa in Elûra, der prächtigste Felsentempel Indiens. Unter einem späteren König, Amôghavarscha (815—877) wurde die Dschainasekte sehr begünstigt und machte auf Kosten des Buddhismus Fortschritte; doch mußten beide Religionen im 12. Jahrh. einer neu aufkommenden Shivasekte, den Lingâyas weichen.

Südlich von der Krischnâ und Tungabhadrâ und durch diese Flüsse vom Plateau von Dekhan geschieden, liegt das eigentliche Südindien, das Land der Tamilen, deren vom Norden unabhängige Kulturblüte schon in den ersten Jahrhunderten n. Chr. stattfand. Sie hatten auch ihre eigene Religion, einen Teufels- und Dämonendienst mit Kottavai, der „Siegreichen" an der Spitze, die später als Umâ oder Durgâ dem Shiva als Gemahlin beigegeben wurde. Von den auch hier kolonisierten drei nördlichen Religionen gewannen die Digambara (Luftbekleideten d. i. Nackten) Dschaina und die Brahmanen Terrain, während der in der Ashokazeit angesiedelte Buddhismus kaum Fuß fassen konnte. Das Land war in die „Drei Königreiche" geteilt, die Pândya, Tschola und Kerala. Die Pândya bewohnten das Land um das heutige Madurâ, deren Tempel ein sehr bezeichnender architektonischer Ausdruck tamilischen Dämonendienstes vermischt mit Hinduismus sind. Die Tschola siedelten nördlich davon zwischen Pennar und Vellarufluß und die Kerala hatten die Westküste inne. Die Tscholadynastie erreichte unter Râdscharâdscha d. Großen (985—1018) und seinen Nachkommen große Macht, von der die Tempel in Tandschore als Denkmäler gelten können.

Neben diesen „Drei Königreichen" gab es jedoch hier in Südindien noch eine vierte Macht, deren Bauten zu den berühmtesten Kunstdenkmälern Indiens gehören, die Pallavas. Von ihrer früheren beliebten Ableitung von Pahlava, d. i. Persern ist man abgekommen und hält sie für einen eingeborenen Stamm. Die frühesten Nachrichten geben uns einige beschriebene Kupferplatten aus dem 4. Jahrh. n. Chr., die von einem König von Kântschî (Conjeeveram) berichten, dessen Gebiet auch Amarâvatî einschloß, also bis zum Krischnâflusse reichte. Vielleicht entstand diese Dynastie aus dem alten Andhrareiche. Simhavarman, König von Kântschî (c. 437 n. Chr.) war Buddhist und stiftete ein Bildwerk in Amarâvatî. Von den Pallavas stammen die zahlreichen Höhlentempel und monolithen Felsentempel Südindiens, von denen die „Sieben Pagoden" von Mavalipuram die bekanntesten sind.

Literatur: Vincent A. Smith, The early history of India (third edition, Oxford 1914); ders., The Oxford history of India u. The Oxford students history of India (Ninth edition, revised by H. S. Rawlinson, Oxford 1921); P. W. Rhys Davids Buddhist India und Stanley Lane Poole, Mediaeval India under Muhammedan rule (London, Fisher 1903); Romesh Chunder Dutt, A history of civilisation in Ancient India based on Sanscrit Literature, 2 vol. (Trübners Oriental Series, London 1893); Lionel D. Barnett, Antiquities of India, London 1913.

Die Typen der Baukunst

1. Stambhas

Die Stambhas oder Lâts sind Denkmalsäulen mit religiösen Symbolen auf ihren Kapitälen und zumeist auch mit Inschriften auf den Schäften. Die ältesten heute noch erhaltenen Säulen dieser Art stammen aus der Zeit des Königs Ashoka (273—227 v. Chr.), die dieser zwischen 250—232 v. Chr. an verschiedenen Punkten seines großen Reiches setzen ließ, teils als Denksäulen für wichtige Ereignisse im Leben Buddhas, teils als Träger seiner Edikte, in denen er die wichtigsten Grundsätze seiner Staatsreligion den Untertanen zur Kenntnis brachte, gleich wie er dies durch Felsenedikte zu tun pflegte. Die Ashokasäulen sind Monolithe aus Granit oder Sandstein bis zu fünfzehn Meter hoch und mit meisterhaft skulpierten Kapitälen und Symbolen gekrönt. Vom ursprünglichen Aussehen dieser buddhistischen Stambhas aus der Zeit des Ashoka und seiner Nachfolger geben uns die Reliefs davon an den Toranas von Sântschî das beste Bild (Taf. 2). Sie waren am Fuße mit einem schützenden Steinzaun umgeben und bestanden aus dem zylindrischen Schaft, dem glockenförmigen Lotos-Kapitäl mit einer runden oder quadratischen Abakusplatte, die mit den symbolischen Tieren gekrönt waren, die manchmal noch das Rad der Lehre (*chakra*) trugen. Die vier Tiere symbolisieren die vier Weltgegenden: Der Elefant den Osten, das Pferd den Süden, der Ochse den Westen und der Löwe den Norden.

Von den noch ganz oder in Teilen erhaltenen Ashokasäulen ist der Aufsatz des zwischen 242—232 v. Chr. errichteten Stambha von Sârnâth das schönste Stück (Abb. 2). Die Säule wurde an der Stelle errichtet, wo Gautama Buddhas erste öffentliche Predigt stattgefunden haben soll. Der Aufsatz besteht aus dem Lotoskapitäl, dem Abakus mit den vier symbolischen Tieren und vier Tschakras in Relief und vier adosssierten sitzenden Löwen, die das, nur mehr in Resten aufgefundene Rad der Lehre trugen als Krönung. Die stets wieder betonte Ähnlichkeit der Kapitäle mit jenen von Persepolis beschränkt sich auf die verwandte Blattbildung, wogegen die Form indische Eigenart zeigt. Die glockenförmige Profilierung des Kapitäls sowohl, wie die wulstige Bildung der Blattränder und die Schrägung der Blattrippen sind indisch. Die Vorbilder dieser Kapitäle aber sind nicht in Persepolis, das ja damals schon eine Ruinenstätte war, zu suchen, sondern — wie auch Fergusson-Burgess H. J. E. A. I. S. 64 bemerkt — in der persisch beeinflußten indobaktrischen Architektur jener Zeit, von der leider nichts erhalten ist. Die reliefierten Tiere der Deckplatte zeigen

2. Kapitäl der Gedenksäule in Sârnâth
(2. H. d. 3. Jh. v. Chr.; stand am Platz, wo Buddha zum ersten Male lehrte; Monolith aus poliertem Granit; die vier Löwen trugen das Rad der Lehre; Höhe der ursprünglichen Säule ca. 16 m)

3. Garudasäule in Besnagar (Nach Sir J. Marshall)

4. Lotosband der Garudasäule in Besnagar

5. Girlande der Garudasäule in Besnagar

6. Kapitäl der Garudasäule mit Hamsa-Fries

die indische Tierbildnerei, von der wir nichts älteres kennen, auf einer schlechthin unübertrefflichen Höhe. In den vier Löwen büßt diese Lebendigkeit notgedrungen etwas von ihrer frischen Unmittelbarkeit ein, um die Wucht der Wirkung zu steigern. Einen ähnlichen Aufsatz mit vier Löwen, deren Köpfe leider sehr beschädigt sind, trug die Ediktsäule Ashokas in Sântschî, die sich als eine wahrscheinlich vom gleichen Künstler stammende Replik von der Säule in Sârnâth erwiesen hat, deren Deckplatte jedoch abweichend vier Paare pickender Gänse im Wappenstil, getrennt durch Palmetten zeigt. Die Höhlungen der Augen von den Löwen und Gänsen zeigen an, daß sie mit kostbaren Steinen gefüllt waren (Abb. im Catalogue of the Museum at Santschi). Die rasche Entwicklung der Plastik während der Regierung Ashokas zeigen etwas ältere Säulen, wie jene von Bakhirâ (Muzaffarpur-Distrikt), die V. A. Smith um 257 v. Chr. ansetzt und deren Schaft noch nicht die elegante Verjüngung der noch stehenden Säule in Lauriyâ-Nandangarh zeigt, die erst gelegentlich der Wallfahrt Ashokas (s. S. 4) errichtet wurde. Auch der Unterschied in der Gestaltung der Löwen ist auffallend (Abb. beider Säulen in V. A. Smith, Hist. of fine arts in India and Ceylon, S. 62 u. Pl. II). Die Deckplatte der Lauriyâsäule zeigt fliegende, heilige Gänse in ganz flachem Relief, die Deckplatten der Elefantensäulen von Allâhâbâd und Sankisa (Abb. Smith l. c. S. 60) und der Stiersäule in Râmpurwâ Friese von wechselnden, hellenisierenden Palmetten- und Rosettenreihen von höchstem Geschmack.

V. A. Smith hat auf Grund der literarischen Nachrichten eine Liste von sechsunddreißig Ashokasäulen nachgewiesen (Z. D. M. G. 1911), wovon noch einunddreißig, wenn auch z. T. nur mehr in Spuren identifiziert werden konnten. Davon waren nachweislich neun mit dem Löwen, zwei mit dem Elefanten, zwei mit dem Ochsen, eine mit dem Pferde, eine mit dem Rade, zwei mit vier Löwen als Radträger und eine mit dem Garuda gekrönt. Die letztere ist ein Gegenstück zu der dem Vischnu geweihten, von einem Griechen namens Heliodor errichteten Garudasäule in Besnagar aus dem 2. Jahrh. v. Chr. (Abb. 3—6) und der Garuda dürfte erst später an Stelle eines ursprünglichen buddhistischen Symbols aufgesetzt worden sein.

Die Errichtung von buddhistischen Stambhas dauerte nach der Ashokazeit fort und erreichte in der Guptazeit eine neue Blüte. Eine Säule aus dem 2. Jahrh. v. Chr. fand Sir John Marshall in Sântschî (Arch. Survey of India, Arch. Report 1913—14). Der Schaft ist im ersten Drittel achtseitig glatt, dann sechzehnseitig gekehlt und verjüngt. Diese Form ist nach Marshall für das zweite und erste Jahrh. v. Chr. charakteristisch, während sie später nicht mehr vorkommt. Die Verjüngung des Schaftes durch Abschrägung bleibt zwar von nun an üblich, wird jedoch in der Guptazeit und an den hinduistischen Säulen in anderen Verhältnissen durchgeführt. Das Kapitäl hat das übliche Profil mit überfallenden Lotosblättern, den Hals mit gedrehtem Seil, einen zweiten zylindrischen Hals mit reliefiertem Perlen- und Rautenband, endlich einen würfeligen Abakus mit dem Zaunmuster in Relief, ein Abakusschmuck, der in der Guptazeit typisch wird. Der krönende Löwe (?) ist verschwunden.

Die Guptasäulen, wovon sich in Santschi drei fanden, unterscheiden sich von den Säulen der Mauryazeit durch ihre vierseitige Basis, die stets noch über den Erdboden heraufreicht. Im übrigen wurde in Sântschî der alte Stambhatyp nachgeahmt, ohne die technische und künstlerische Vollendung der Vorbilder zu erreichen. Die nahe beim Nordtore des Großen Stûpa in Santschi stehende Guptasäule trug die Statue des Bodhisattva

Vadschrapani, eine Krönung, die in der Mauryazeit noch unmöglich gewesen wäre (Catalogue l. c. A. 99). Sie war nach Marshall bemalt oder vergoldet. V. A. Smith beschreibt sechs andere Steinsäulen aus der Guptazeit, die als Göttersäulen und als Siegessäulen errichtet wurden und als Monolithen Höhen bis über 15 Meter erreichten. Die Säule von 484/5 in Eran im Sagar-Distrikt C. P. diente als Flaggenstock für den vierarmigen Vischnu (Abb. V. A. Smith l. c. S. 74). Die Stambhas dienten also in der Guptazeit buddhistischen, brahmanischen und imperialistischen Zwecken in bunter Reihe. In diese Gruppe gehört auch die c. 8 Meter hohe Eiserne Säule in Delhi, die von ihrem ursprünglichen Standort wohl in islamischer Zeit als Beutestück nach Delhi gebracht wurde. Der eingravierte Name Tschandra wird jetzt mit Tschandravarman, König von Pushkarana, Rādschputāna im vierten Jahrh. n. Chr. identifiziert (cf. V. A. Smith, Early hist., S. 290 Anm.). Auch sie hat ein Lotoskapitäl und einen durch drei Zwischenstücke davon getrennten Sockel für eine — nicht mehr vorhandene — Statue.

Die älteste brahmanische Säule steht bei Besnagar im Staate Gwalior und wurde laut Inschrift als *Garuḍadvatscha* zu Ehren des Gottes Vâsudêva von Heliodoros, dem Sohne des Dion, der vom König Antalkidas von Taxila (c. 140 v. Chr.) einem indischen Fürsten geschickt wurde, hergestellt. Sie stammt also aus der Shungaperiode (180—70 v. Chr.). Ähnlich der oben erwähnten, wenig älteren Denksäule in Sântschî hat sie einen Schaft, der unten achtseitig, in der oberen Hälfte sechszehnseitig, dann zweiunddreißigseitig, endlich zylindrisch und mit zwei ornamentalen Bändern geschmückt ist. Darauf sitzt das Lotoskapitäl, ein Astragal als Hals und der kubische Abakus mit Palmetten und Gänsen im Relief. Vom Garuda, der die Säule gekrönt hat, fand sich keine Spur mehr (Abb. 3—6).

Die Dschainas errichteten besonders im Kanara-Distrikt an der Westküste viele Säulen, wovon V. A. Smith die Säule von Mûdabidri aus dem 11.—12. Jahrh. als eine der schönsten abbildet (l. c. S. 22).

2. Die Stûpen

Der Stûpa (pâli Thûpa, singhalesisch Dâgaba, engl. Tope) war im Reiche des Buddhismus das populärste und häufigste sakrale Bauwerk. Mag es einst auch nur Hunderte von Monumentalstûpen aus dauerhaftem Material gegeben haben, so wurden nebenher unzählige Votivstûpen in allen Größen aus Erde, Lehmziegel, Bambus und Holz errichtet (vgl. S. 8) und heute noch gibt es viele Tausende von kleinen, nur einige Meter hohen Votivstûpen in den Ländern, wo der Buddhismus noch herrscht. Ihre Errichtung gilt als frommes Werk, das belohnt wird. Die birmanische Landschaft ist mit Dâgabas übersät, die entstellt Pagodas genannt werden und unter diesem Namen in Ostasien eine besondere Gestalt und Bedeutung angenommen haben, die mit ihrem Ursprung freilich nichts mehr zu tun hat.

Die älteste in Indien erhaltene Gestalt des Stûpa ist ein halbkugelförmiger massiver Bau (*anda* = das Ei), umgeben von einem Zaun (*vedikâ*) mit einem bis vier Eingangstoren (*toranas*) in den Kardinalpunkten. Innerhalb dieses Zaunes führte der Prozessionspfad (*pradâkshinâ patha*) um den Stûpa herum. Über eine Freitreppe gelangte man auf die Terrasse der Basis, die als zweiter Prozessionspfad diente und ebenfalls mit einem Zaune geschützt war. Der Stûpa war gekrönt mit einem Kiosk (*harmika*), in dem die Aschen- oder Reliquienurne (*hti*) deponiert wurde und der mit einem oder mehreren Schirmen (*chattra*) bedeckt war. Die Krönung der Stûpen wurde später allgemein mit dem birmanischen Wort *hti* bezeichnet. Die Oberfläche des Stûpa war meistens mit Stuck überzogen und mit Malereien oder Reliefornamentik geschmückt. Ihr schmuckreiches Äußere in der Kuschânperiode zeigen uns die zahlreichen Reliefdarstellungen von Stûpen.

Daß der Stûpa auf das uralte arische Königs- oder Heldengrab zurückgeht und daher auch mit den prähistorischen nordischen Kurganen zusammenhängt, steht wohl außer Zweifel, ist jedoch für die indischen Stûpen kunsthistorisch nicht von Bedeutung. In Indien selbst ist von einem derartigen Königsgrab keine Spur mehr vorhanden; wohl aber ist an der Innenseite des

7. Stûpa 3 in Sântschî, restauriert
(Nach J. Marshall)

linken Pfeilers des Osttores von Sântschî ein Stûpa, der die Gebeine eines Anachoreten bewahrt, dargestellt. Er hat die übliche Kuppelgestalt, aber ohne Spitze bzw. chattra und ist von einem hohen Zaun umgeben. Foucher bezeichnet ihn als die älteste Stûpenform, die uns von der indischen Kunst bewahrt wurde. (Beginnings of Buddhist art, S. 98.) Der älteste Monumentalstûpa wurde jedoch 1899 in Piprahwa (Nepal) entdeckt und 450 v. Chr. datiert. Er war flacher als der Stûpa in Sântschî. Der Stûpa ist also ein altindischer, vorbuddhistischer Denkmaltypus, den Buddha selbst als Verehrungsstätte anerkannte und sich darüber zu Ananda äußerte, daß sie über den Reliquien eines Tschakravarti Râdscha, eines Weltbeherrschers, errichtet werden, da wo vier Straßen sich treffen.

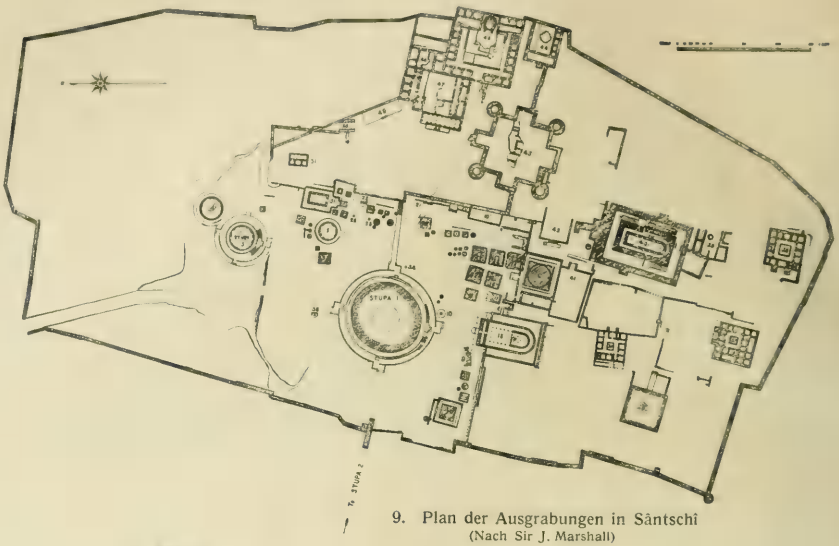
Der Zweck des buddhistischen und dschainistischen Stûpa ist ein zweifacher: Entweder verewigen sie einen Ort, wo eine bedeutsame Tat eines Buddha oder Bodhisattva stattgefunden haben soll, oder sie bewahren Reliquien eines Heiligen (daher *dhâtugarba,* Reliquien-Schrein) oder in Ermangelung solcher, heilige Texte, Modelle von heiligen Gebäuden oder Buddhastatuen. Zur Aufnahme von Buddhastatuen werden sie später Hohlbauten und aus Denkmälern Tempel.

Die klassische Prägung des altindischen Stûpa zeigen die zum Teil heute noch erhaltenen Stûpen von Bhilsâ, einer Stadt an der Nordgrenze der Provinz Bhopâl, in deren Umgebung mehrere Gruppen mit zusammen etwa dreißig Stûpen gelegen sind. Der bekannteste und wegen seiner gut erhaltenen reich reliefierten Tore berühmteste davon ist der Große Stûpa von Sântschî (Abb. 8), der sich seit den erfolgreichen Ausgrabungen von Sir John Marshall (1912—14) als Glied einer großen buddhistischen Anlage zeigt (Plan Abb. 9).

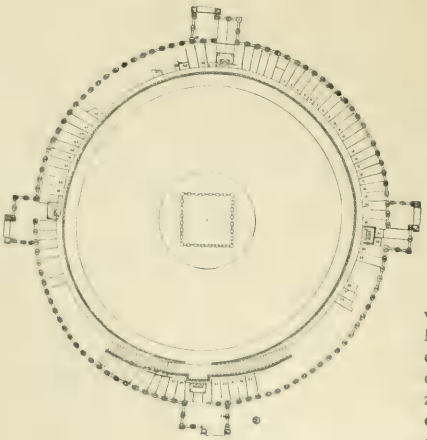
Der große Stûpa von Sântschî besteht aus einer halbkugelförmigen, massiven, oben abgeplatteten Kuppel (*anda*) mit kreisrunder Basis, die eine Terrasse (*medhi*) als Prozessionspfad freiläßt, auf die an der Südseite eine Doppelfreitreppe führt. Am Boden läuft ein zweiter Prozessionspfad um den Stûpa, der von einem massiven, ungeschmückten Steinzaun mit vier reichgeschmückten Toren in den vier Kardinalpunkten umgeben ist. Die Stûpahalbkugel besteht aus einem Ziegelkern und einer Steinhülle. Die Ziegel im Ausmaße von 41 × 25, 5 × 7,5 cm

8. Der Große Stûpa in Sântschî mit dem Nordtor
(phot. Johnston & Hoffmann)

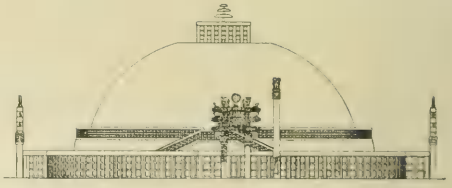
sind mit Mörtel gebunden. Diese Verschiedenheit des Materials führte Sir Marshall zu seiner Modifikation der alten Annahme, der Stûpa stamme in seinem heutigen Zustand aus der Zeit Ashokas. Marshall erklärt, daß nur der Kern aus Ziegeln aus der Ashokazeit stammen könne, wofür auch die Übereinstimmung des Materials spräche, denn alle Maurya-Stûpas seien aus Ziegeln dieser Größe, die späteren aber durchaus aus Stein gebaut. Somit war der ursprüngliche Stûpa nur halb so groß wie der heutige, denn der Durchmesser des Ziegelkernes beträgt die Hälfte des Gesamtdurchmessers. Daraus erklärt sich ferner auch die jetzt etwas unwürdige Lage der Ashokasäule rechts vom Südtor, die ursprünglich einen entsprechenden Abstand vom Stûpa hatte und für sich wirken konnte. Die ursprüngliche Gestalt des Stûpa nimmt Marshall nach dem gleichzeitigen Dschagat Singh Stûpa in Sârnâth (Arch. Surv., Rep. 1907/8, Pl. XVIII, 3) ebenfalls als annähernd halbkugelförmig mit einer erhöhten Umgangsterrasse und der krönenden Spitze mit Steinschirm an, wovon er noch Reste vorfand, ausgezeichnet durch die fein skulpierten Rippen an der Unterseite. Die Etappen der allmählichen Vergrößerung dieses ursprünglichen Stûpa wären nach Marshall zunächst die Ummantelung mit Stein, die den Durchmesser auf mehr als 120 Fuß, die Höhe bis zu 54 Fuß erweiterten. Dieser Mantel wurde in der gegebenen Entfernung aus Haustein geschichtet und der Zwischenraum mit schweren Steintrümmern ausgefüllt. Nachdem die Kuppel so von Grund auf errichtet war, wurde die Terrasse ohne Bindung herumgelegt. Sie ist 4,25 m hoch und 1,70 m breit und verstrebte durch ihre Masse das Kuppelmassiv. Daß sie nicht etwa eine spätere Hinzufügung war, beweist der Umstand, daß der Mörtelbewurf der Calotte von etwa 10 cm Stärke nur bis zur Terrasse, nicht aber hinter der Terrassenmauer bis zum Boden reicht. Marshall führt diese technisch mangelhafte Bauweise auf das mangelnde Verständnis der Bauleute zurück, ein Schluß, den alle frühen Steinbauten Indiens bestätigen. Das Harmika an der Spitze bestand aus einem Steinzaun, in dem das Reliquiengefäß aufgestellt war, und den Steinschirmen. Vom steinernen zylindrischen Reliquienbehälter wurden nur Trümmer des Deckels gefunden, die einen Durchmesser von fast zwei Metern zeigen. Der Deckel hat in der Mitte ein Loch für die Schirmstange, dessen Standfestigkeit er so gleichzeitig sicherte. Die dritte Ergänzung des erweiterten Stûpa war der große Steinzaun am Erdboden. Die meisten Pfeiler, Querbalken und Kopfbalken desselben tragen Votivinschriften, wurden also von frommen Pilgern gestiftet, wie es allgemein üblich war. Der vierte Zubau scheint die Treppen- und Terrassenbalustrade gewesen zu sein, die sich von dem großen Zaun durch relative Zierlichkeit und den Schmuck der Pfeiler mit Reliefrosetten unterscheidet. Marshall datiert den Ausbau des Stûpa in die zweite Hälfte des zweiten, die Vollendung des Zaunes in den Beginn des ersten Jahrhunderts, also 150—70 v. Chr.



9. Plan der Ausgrabungen in Sântschî
(Nach Sir J. Marshall)



10. Plan des Großen Stûpa in Sântschî
(Nach Sir J. Marshall)



11. Aufriß des Großen Stûpa in Sântschî

Zuletzt wurden die vier Tore (toraṇas) errichtet. Die vielbesprochene Frage ihrer zeitlichen Reihenfolge löste Marshall mit Hilfe der Verbindungsbalustraden zwischen den Toren und dem etwas zurückliegenden Steinzaun, dessen Achsenkreuz sie mit Swastikaenden versehen. Es zeigte sich, daß die Balustraden des Nord- und Südtores dem Hauptzaun in allen Elementen und in der Werkart gleichen, während die Balustraden des östlichen und westlichen Tores nachlässiger gearbeitet sind und kürzere Pfeiler mit flachen Auskehlungen haben, also jünger sind. Es wurde also das Südtor (Taf. I) als Zugang zu den südlich angebrachten Freitreppen als das wichtigste Tor zuerst errichtet, als zweites sein Gegenüber, das Nordtor (Taf. II), sodann das Osttor, endlich das Westtor. Diese Reihenfolge wird auch durch die Reliefs und für Ost- und Westtor durch zwei Inschriften bestätigt, denen zufolge das Osttor von einem Manne namens Nâgapiya, das Westtor von dessen Sohn errichtet wurde. Auf die Reliefdarstellungen kommen wir im Abschnitt über die Plastik zu sprechen.

12. Reliefstûpa von der Basis des Stûpa in Amarâvati
(Nach Fergusson

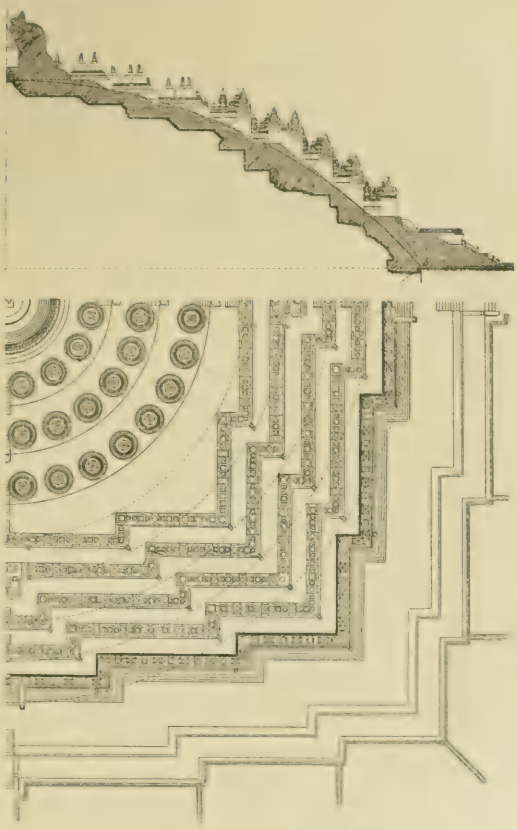
13. Stûpen bei Katmandu in Nepâl
(Nach Annual Report, Madras 1916)

Nahe der Nordostecke des zentralen Plateaus, das mit rechteckigen Steinplatten gepflastert war, steht etwa 50 Yards vom Großen Stûpa entfernt ein zweiter, kleinerer, aber ganz ähnlich gebauter Stûpa, der im Plane Marshalls mit Nummer drei bezeichnet ist (Abb. 7). Er war den beiden berühmten Schülern Buddhas Sâriputra und Mahâmogalâna geweiht, von denen Reliquien beigesetzt waren. Der Bau ist etwas jünger als der Große Stûpa und die Kuppel zeigt daher vollere Rundung. Nur an der Südseite steht ein Torana, die drei anderen Kardinalpunkte sind nur durch die quadratischen Exedren der Zäune, die Swastikaenden, gekennzeichnet. Der Baukörper besteht aus unbehauenen Steinblöcken und ist mit Haustein verkleidet. Das Torana setzt Marshall als jüngstes der fünf Santschitore an und datiert es 1. Jahrh. v. Chr.

Am Plateau standen noch zwei Stûpen aus dieser frühen Zeit, 4 und 6, letzterer mit einem erneuten Steinmantel aus dem 7.—8. Jahrh. Die neun übrigen Stûpen sind weitaus jünger (5.—8. Jahrh.), bestehen aus Geröll und Erde und haben Mäntel aus schmalen, sorgfältig gelegten Hausteinen. Mit Ausnahme von 5 haben alle diese Stûpen schon quadratische, nicht mehr runde Basis wie die alten. Einige von ihnen haben einen kleinen Reliquienraum im Inneren, die anderen sind völlig massiv. Im Reliquienraum von Stûpa 12 fand M. das Piedestal einer Maitreyastatue aus der Kushânperiode aus Mathurâsandstein, im Stûpa 14 einen noch gut erhaltenen sitzenden Buddha mit dhyâna-mudra, ebenfalls aus Sandstein und aus der Mathuraschule, aber etwas jünger, also aus der Guptazeit. Diese Statue war schon vor der Einmauerung alt und stammte wahrscheinlich aus einem im 7. Jahrh. schon verfallenen Guptatempel, wie ja überhaupt die Einmauerung alter Statuen als Verehrungsobjekte in die Stupen sehr verbreitet war. Unterhalb des zentralen Plateaus von Sântschî liegen die Ruinen eines Stûpa, der von Marshall mit 2 bezeichnet ist und den Stûpen 3 und 1 glich, also auch aus dem 2.—1. Jahrh. v. Chr. stammt.

Nächst der Gruppe von Santschi sind die beiden Stupen von Barhut aus dem 3.—2. Jahrh. v. Chr. und Amarâvati, c. 200 v. Chr. bis 200 n. Chr. durch die noch erhaltenen Reste ihrer Zaunskulpturen berühmt geworden. Die Stûpen selbst sind nicht mehr erhalten. Der Stûpa von Barhut hatte nach Cunningham 67 Fuß $8^1/_2$ inch., also 22—23 m Durchmesser und war aus großen quadratischen Ziegeln von meistens 12 × 12 × 3,5 inches er-

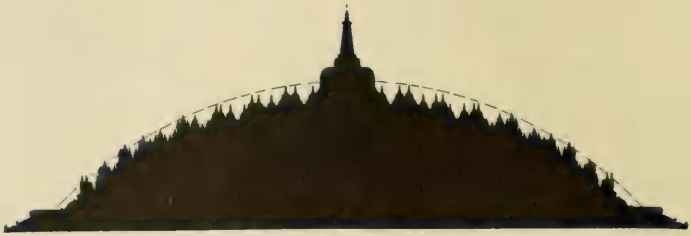
baut. Er wurde erst in neuerer Zeit von den Bewohnern zur Erbauung des heutigen Dorfes Barhut abgetragen. Bis Beginn des 19. Jahrh. war der Stûpa, vom Dschungel überwuchert, unbeachtet und daher erhalten geblieben. Der noch aufgefundene kleine c. 3 m hohe, 2 m lange Rest der Halbkugel war außen mit Stuck überzogen und zeigte im oberen Teil eine Reihe von dreieckig geformten, zweistufigen Rezessen mit der Spitze nach unten, die, wie Cunningham annimmt, mit Lampenreihen gefüllt zur Beleuchtung des Stûpa dienten. Da sich die Rezeßreihen bis hinauf fortsetzten, wäre der Stûpa mit einem Rautennetz von Lichtern überzogen gewesen. Vom einstigen großen Stûpa in Amarâvatî ist längst nichts mehr in situ, doch ließ sich aus den im British Museum und Madras aufbewahrten Teilen sein Umfang rekonstruieren. Die Basis der Trommel hatte c. 54 m Durchmesser und war mit skulpierten Marmorplatten verkleidet. Die Kuppel muß dementsprechend bei Annahme von nur einer Terrasse c. 40—45 m Durchmesser gehabt haben. Ihr senkrechter Teil war mit Skulpturen in Flachrelief bedeckt, die Szenen aus dem Leben Buddhas und Stûpen darstellten, während die obere Calottenfläche mit Stuck überzogen und mit Kranzgewinden und Medaillons in Relief und Malerei geschmückt war. Auf die Gesamtausstattung können wir heute am besten aus den mit Schmuck geradezu überladenen Reliefdarstellungen von Stûpen aus Amarâvati schließen (Abb. 12). Die schon von Fergusson geäußerte Ansicht, daß diese Stûpenreliefs von Amarâvatî uns ein Bild von der typischen Ausstattung der Stûpen des 1. und 2. Jahrh. n. Chr. geben, wurden durch den Fund eines kleinen Votivstûpa in Amarâvatî, der mit reliefierten Marmorplatten verkleidet war, bestätigt.



14. Boro Budur, Grundriß und Schnitt
(Nach Van Erp-Foucher)

Als Beispiel des jüngeren Stûpentypus im Gangeslande ist der Damékh Stûpa nächst Sârnâth bei Benares von besonderer Wichtigkeit. Die Basis hat einen Durchmesser von c. 30 m und ist aus Hausteinen, die mit Eisenklammern verbunden sind bis zu einer Höhe von 14 m emporgeführt, während der zweite, verjüngte kuppelförmig abschließende Teil aus Ziegeln besteht und 43 m Höhe erreicht. Also ein recht ansehnlicher Bau! Der untere Teil ist mit acht vorspringenden vihâraartigen Gehäusen mit je einer Statuennische und mit einem umlaufenden mehrstreifigen Ornamentfries in Relief geschmückt, auf den wir zurückkommen. Die Datierung des Stûpa und seiner Ornamentik wurde von Cunningham und Marshall in das 6. Jahrh. festgesetzt (I. R. A. S. 1907, p. 1000. Die Einwendungen bei Fergusson-Burgess l. c. I, S. 75, sind nicht stichhaltig).

Von den nördlichen Stûpen sei als einer der ältesten noch in Fundamenten nachweisbaren der Dharmaradschika-Stûpa in Taxila, der alten Hauptstadt von Gandhâra erwähnt. Seine Fundamente wurden dort neben zahlreichen anderen Stûpen freigelegt. Seine Erbauungszeit fällt vornehmlich in das 1. Jahrh. n. Chr., doch



15. Silhouette des Boro Budur

wurde er später wiederholt erweitert und wiederhergestellt. Zur Terrasse führten vier Treppen in den vier Kardinalpunkten. Er ist ferner ausgezeichnet durch einen den Prozessionspfad umschließenden z. T. zweireihigen Kranz von Votivkapellen und Votivstûpen, wovon einer an der Basis mit Figuren in Stuckrelief geschmückt ist.

Am Dharmaradschika-Stûpa vollzog sich bereits eine Abweichung von der typischen Anlage des altindischen Stûpa durch die vier Treppen, die in den Kardinalpunkten auf die Terrasse der hier noch kreisrunden Basis führen. Wie wir an den zahlreichen in den nördlichen Grenzländern, in Gandhâra, Baktrien und im Tarimbecken erhaltenen Stûpen des ersten Jahrtausends sehen können, wird die viereckige ziemlich hochgeführte Basis mit vier Freitreppen für den späteren Stûpa typisch. Außerdem wurde zwischen Basis und Kuppel ein polygones oder zylindrisches Zwischenstück eingeschoben und so letztere noch mehr erhöht (cf. Arch. Survey of India Annual Report 1914 15).

Der nächste Schritt der Entwicklung geschah in den Ländern, wo der Buddhismus nach seiner Auflösung in Indien eine neue Heimat und Pflegestätte fand, in Birma, Siam, Ceylon und Java. Entsprechend dem nunmehr fast überall obsiegenden mahayanistischen System komplizierte sich auch der Stûpenbau und es entstanden die vielterrassigen Riesenstûpen von Birma und Siam, deren hochgezogene Dâgabas turmartig in die Höhe schießen.

Ein Denkmal dieser Gruppe ist auch der um 800 n. Chr. erbaute Boro Budur („Die unzähligen Buddhas") auf Java, obwohl er sich von seinen festländischen Genossen wesentlich unterscheidet. Soweit er auch vom alten Stûpatypus entfernt zu sein scheint, steht er ihm doch weit näher als es bei flüchtiger Betrachtung erscheint.

Diese Feststellung verdanken wir A. Foucher, dem verdienstvollen französischen Forscher auf dem Gebiet der buddhistischen Kunst (cf. „Buddhist art in Java" in „The beginnings of Buddhist art"). Der Boro Budur ist ein um einen Erdhügel gelegter Terrassenbau mit sechs quadratischen und drei kreisrunden Terrassen, deren letzte mit einem Dâgaba gekrönt ist (Abb. 13). Die Seitenlänge der ersten Terrasse beträgt 111 m, die Gesamthöhe nur 35 m. Diese erste Terrasse wurde erst später herumgelegt, als durch den Druck der oberen Baumassen die Gefahr einer Abrutschung zeigte. Vier Treppen führen in den vier Kardinalpunkten nach oben. Die Terrassen sind durch einspringende Winkel und durch die hohen Balustraden enge Gänge ohne Perspektiven geworden. Die 432 Nischen und 72 kleinen Kuppeln vermehren den Eindruck einer wirren Massigkeit. Die klare plastische Formung und das zügige Lineament der birmanischen und siamesischen Dâgabas fehlt, daher enttäuscht der erste Anblick. Die ersten sechs Galerien steigen steil empor, die drei oberen dagegen zerfließen in flache Breite, wodurch der Eindruck einer zusammengesunkenen, schweren Masse entsteht. Daher machte der Boro Budur mit dem endlosen Zick-Zack seiner Gänge und dem überreichen Schmuck seiner Dâgabspitzen auf Foucher „den Eindruck einer ebenso schlecht aufgegangenen, wie im Detail minutiös durchgeformten Pastete". Ähnliche Eindrücke hatten auch frühere Besucher. Foucher suchte und fand aber auch die Erklärung für diese scheinbar widerspruchsvolle Erscheinung des Baues. Die abendliche, geschlossene Silhouette des Baues zeigte sich als flache Kurve (Abb. 15). Der Baumeister hat also eine Stûpakuppel, nicht eine Pyramide beabsichtigt. Und zwar haben wir es nicht mit der späteren Gestalt des nordwestindischen Terrassenstûpa zu tun, sondern die altindische Stûpa-

gestalt mit der direkt vom Boden ansteigenden Kuppel und dem mit einem Zaun umhegten Prozessionspfad auf der Terrasse tritt wieder auf, nur ist der pradâkshinâpatha, der Umgang jetzt verneunfacht. Die Tatsache, daß alle herrschenden Linien am Boro Budur, trotz der rechtwinkligen Ecken und vertikalen Mauern der unteren Galerien Kurven sind, bestätigt diese Erklärung der Bauanlage. Aus der gewollten Angleichung der unteren Terrassen an den Kreis erklärt sich auch die doppelte Brechung der Umgänge an den Ecken (vgl. Abb. 14). Daraus erklärt sich auch der Kontrast zwischen der Steilheit der unteren Treppen und der Flachheit der oberen, eine Folge der oberen Abplattung der Calotte. Deshalb kann man von den oberen Kreisterrassen aus auch nicht den Fuß des Baues sehen, ebensowenig wie vom Fuße aus die Spitze. Das liegt in der Natur der Kugelgestalt und ist nicht, wie man anzunehmen verleitet ist, Schuld des Baumeisters. Die pyramiden- und kegelförmigen Dâgabas in Birma und Siam erscheinen daher nach außen hin weit wirksamer. Dafür fehlt ihnen aber die auch sonst von keinem anderen orientalischen Bau erreichte Pracht des Reliefschmuckes und die tiefe esoterische Bedeutung Boro Budurs.

3. Steinzäune und Tore

Der uralte indische Brauch, Opferplätze und religiöse Denkmäler durch Zäune zu schützen, führte beim Übergang vom Holzbau zum Steinbau im Zeitalter des Ashoka zu den Steinzäunen (engl. rails, railings), Umhegungen, deren ursprüngliche, ganz aus der Holztechnik gewachsene Gestalt man infolge ihrer schon erreichten religiösen Heiligung ohne wesentliche Änderung in Stein übertrug. Wurzelte die altindische Baukunst, wie etwa die iranische im Rohziegelbau oder im Steinbau, so hätte man glatte Schutzmauern aus Ziegel errichtet, die höchstens mit Nischen geschmückt worden wären und die indische Baukunst wäre um eine ihrer schönsten Baugestalten ärmer. Das gleiche gilt von den uns hauptsächlich von den Stûpenzäunen her bekannten, von den altindischen Dorftoren übernommenen und vielverwendeten Toren (sanskr. *toranas*), die aus zwei hohen, meist vierseitigen Pfosten bestehen, die oben mit einem, zwei oder drei Querbalken verbunden sind. Gleich den Zäunen uralten Ursprungs werden Toranas aus Holz in Indien heute noch mit Vorliebe als symbolische Ehrenpforten bei Hochzeiten und anderen Anlässen aufgestellt. Wir finden sie auch nicht selten auf Reliefs dargestellt. Sie fanden mit dem Buddhismus ihren Weg nach China, wo sie als Pai-lu, und Japan, wo sie als Tori-i eigene Formen ausbildeten und eine noch über ihre indische Funktion hinausgehende religiöse und profane Verwendung fanden.

Alle auf den frühbuddhistischen Reliefs dargestellten heiligen Denkmäler, wie Stûpen, Denksäulen, Bäume, sind mit Zäunen umfriedet und geben eine Vorstellung von ihrer Verbreitung. Ja, sie gewannen solche Bedeutung, daß sie eines der populärsten Ornamente auf buddhistischen Bauten und Reliefs wurden, wo sie uns immer wieder begegnen. In Verbindung mit den lotusblattförmigen („Hufeisen"-)Fenstern bestreiten sie oft in langen Reihen allein den Schmuck von Palast- und Tempelfassaden (Abb. 22). Diese häufige dekorative Verwendung wurzelt ebenso wie die Aufstellung der Toranas in ihrer religiösen Symbolik. Die drei Horizontalbalken des Zaunes, wie auch die drei Architrave der Toranas versinnbildlichen die Dreiheit der alten Veden, der Gottesansicht (Trimurti) und der Sonnenstellung.

Aus den Resten der Zäune von Bodh-Gayâ (der rechteckig war und den hl. Baum umfaßte), von Barhut und Sântschî gewinnen wir eine genaue Vorstellung dieser Bauten und ihrer ersten Entwicklung. Sie bestehen aus eng gestellten, vierseitigen (Barhut) oder achtseitigen (Sântschî) Pfosten, die mit je drei eingezapften Querbalken von sphäroidem (lanzenförmigem) Querschnitt verbunden werden; darüber liegen Deckbalken von zwei Interkolumnien Spannweite mit gerundetem Scheitel. Sämtliche Teile des Zaunes wurden bisweilen, wie in Barhut und Amarâvati innen und außen mit Reliefs geschmückt. Die Stûpenzäune wurden annähernd kreisförmig in der Regel einmal mitunter auch zweireihig (Barhut) um den Stûpa gestellt und dienten außerdem

16. Reste des Osttores vom Stûpa in Barhut
(Nach Cunningham)

17. Fragment von der Basis des Zaunes vom Stûpa in Amarâvatî. (Nach Fergusson)

als Geländer der Freitreppen zur Terrasse und des Terrassenumgangs. Mit den Toranas wurden sie durch rechtwinklig ausbiegende Ansätze verbunden, so daß ihr Grundriß ein Swastika bildete, das seine besondere symbolische Bedeutung hatte.

Die Steintore bestehen aus zwei vierseitig-prismatischen oder polygonen Pfeilern mit Abakusplatten und Tier-Kapitälen. Die Tiere sind jedoch nicht Träger des Torsturzes, sondern dienen nur als Verkleidung und Schmuck der über die Abakusplatte emporwachsenden, sich verjüngenden Pfeilerkerne, auf welchen der unterste Querbalken aufliegt. Die Querbalken bestehen aus einem Stück, dessen Auflager die Stärke der Pfeiler beibehalten, während das leicht gekurvte Mittelstück und die beiden Enden etwas schmäleren Ausschnitt haben. Die beiden anderen Querbalken werden von prismatischen Zwischenstücken getragen, die die Pfeiler fortsetzen. Die kleinen eingezogenen Pfeiler der mittleren Zwischenräume sind wie alle eingestellten Figuren nur dekorative Füllungen. Am obersten Querbalken waren symbolische Krönungen, vornehmlich Triratnas und das Rad aufgestellt. Beide Seiten der Toranas wurden von unten bis oben mit Reliefschmuck überzogen.

Vom Stûpa in Barhut fand Cunningham im Jahre 1873 nur noch den in Abb. 16 wiedergegebenen Rest des Zaunes mit einem Torpfeiler des Osttores. Die 1874 begonnenen Ausgrabungen und Funde verschleppter Stücke in der weiteren Umgebung brachten aber eine überaus wertvolle Sammlung zustande, die im Museum zu Calcutta aufgestellt ist und nach den Ashokakapitälen die ältesten erhaltenen Denkmäler indischer Plastik umfaßt.

Durch eine Shungainschrift am Osttor

18. Mittelstück des mittleren Querbalkens vom Osttore des Stûpa in Barhut
(Nach Cunningham)

ist festgestellt, daß es im 2. Jahrh. v. Chr. an Stelle des früheren Holztores aufgestellt wurde. Durch diese unmittelbare Ablösung erklärt sich die überraschende zierliche Gestalt der Torpfeiler am besten. Es sind Bündelpfeiler, bestehend aus vier achtseitigen, mit je einem Lotoskapitäl gekrönten Stücken, die oben durch eine gemeinsame Abakusplatte mit Tierkapitäl zusammengefaßt sind. Von den zwei Kapitälen, die noch vorhanden sind, zeigt das eine auf dem Pfeiler befindliche zwei geflügelte Löwen und zwei geflügelte Ochsen adossiert sitzend, das zweite (ausgegrabene) vier geflügelte Ochsen. Der kämpferartige Kapitälkern ist mit Akanthuspalmetten, die auch in Sântschî beliebt sind, und mit Rosettenreihen und Perlenschnüren geschmückt. Von den Querbalken fanden sich nur noch Trümmer: Der mittlere Teil des mittleren Balkens mit Löwen und Fabeltieren, die in Prozession auf einen leeren Thron mit Bambusgesträuch dahinter zuschreiten (Abb. 18); dann Reste des unteren Querbalkens mit einer Elefantenprozession, endlich mehrere Balkenenden mit Stûpen und Tschaityas und ihnen zugekehrten Drachen mit eingerollten Schwänzen. Der Rest eines Zwischenstückes zeigt Säulenstücke einer Fassade. In den Zwischenräumen waren Baluster eingestellt, die alternierend Säulen und menschliche Figuren darstellten. Die Krönung des Tores bildete eine neunarmige Palmette mit dem Rad im Zentrum und je ein Triratna (Drei-Juwelensymbol) über den beiden Pfeilern. Die Gesamthöhe der Tore muß ohne Krönungen etwa sieben Meter betragen haben.

19. Tschaitya und Palast der Ashokazeit
Relief vom Zaun in Barhut

Von den Kopfbalken des Zaunes fand C. noch einen in situ (Abb. 16), während fünfzehn von den vierzig anderen die Ausgrabung ans Tageslicht brachte. Sie sind auch deshalb von großer Bedeutung, weil auf ihren Innenseiten neben anderen Legenden zahlreiche Dschâtakas, d. i. „Geburtsgeschichten", Anekdoten aus den früheren Inkarnationen des Buddha mit inschriftlichen Bezeichnungen dargestellt sind, und zwar in eine fortlaufende Lotoswellenranke hineinkomponiert, deren Enden von sitzenden Elefanten getragen werden und die mit Früchten und Schmuck reich behangen ist. An den Außenseiten ist diese Wellenranke mit Lotosrosetten gefüllt (s. u. „Plastik"). Die Enden dieser Kopfbalken an den vier Eingängen waren mit je einem sitzenden, zähnefletschenden Löwen als symbolischem Wächter ausgestattet. Diese beiderseitigen Reliefffriese sind unten mit einer Borte von fort-

20. Teilstück vom Zaune des Stûpa in Amarâvatî
(Nach Fergusson)

laufenden Glocken, oben mit einer Borte von vierstufigen Zwergpyramiden und Lotusblüten gerahmt.

Die Zaunpfeiler, wovon C. noch 49 von 80 gefunden hat (seither dürften weitere gefunden worden sein), sind vierseitige Monolithe mit abgeschrägten Kanten, in der Mitte mit einer kreisrunden Bosse, oben und unten mit Halbmedaillons geschmückt. Diese Medaillons sind vorwiegend mit Lotusrosetten und Blumengebinden, aber auch mit Tieren und menschlichen Büsten, mit Dschâtakas und historischen, buddhistischen Szenen gefüllt, von denen zusammenhängend später die Rede sein wird. Überaus zierlich sind die Blumen und Figuren an den abgeschrägten Kanten der Pfeiler (Abb. 16).

Die Eckpfeiler an den Toren unterscheiden sich von den übrigen völlig in der Ausstattung. Sie sind stärker im Ausmaße und nicht abgeschrägt. Die inneren Eckpfeiler sind in ganzer Höhe mit Einzelfiguren in Hochrelief, Yakschas, Yakschinis, Devatâs und Nâgarâdschas, welchen die Bewachung der Eingänge oblag, geschmückt. Die äußeren Eckpfeiler sind durch horizontale Zaunreliefs in drei Teile geteilt und mit buddhistischen Anbetungsszenen und Legenden geschmückt, deren Deutung durch die Inschriften gesichert ist. Endlich sind die Querbalken zwischen den Zaunpfeilern mit Bossen versehen, die mit Blumenornamentik und humoristischen Tierszenen geschmückt sind. Von 228 Stück fand Cunningham 80 wieder.

Die Ausgrabungen in Barhut brachten auch Reste eines zweiten äußeren Steinzaunes zutage, dessen Pfeiler und dazu gehörende Stücke aber geringer in den Ausmaßen und dessen Ausstattung einfacher war. Dieser zweite Zaun, den C. für wesentlich jünger hält, ist den Baustein- und Ziegelräubern als erster zum Opfer gefallen, seine Reste sind daher sehr spärlich.

Der äußere Steinzaun des Großen Stûpa von Sântschî entbehrt im Gegensatz zu jenem von Barhut, dem er konstruktiv ganz ähnlich ist, der reliefmäßigen Ausschmückung bis auf die Toranas, die allerdings das denkbar Reichste an Schmuck bieten. Dagegen waren die Balustraden der Freitreppe und des Terrassenumganges mit Bossen und Halbmedaillons, gefüllt mit Blütensternen, Tieren und menschlichen Figuren, ausgestattet.

Die vier Tore stehen auf vierseitigen, über vier Meter hohen Pfeilern mit Tierkapitälen: Vier Löwen am Südtor, vier Pishâtschas am Westtor, vier Elefanten mit Reitern am Nord- und Osttor. Die Pfeiler des zuerst errichteten Südtores (Taf. 1) unterscheiden sich von den anderen durch ihren Abschluß, der durch einen achtseitigen Hals und kreisrunde Abakusplatten mit reicher Ornamentik ungemein reizvoll und individuell gestaltet ist im Gegensatz zu den drei ganz gleich gebildeten und mit konventionellen Zaunmustern geschmückten Pfeilerpaaren der anderen Tore. Die vorkragenden Endstücke der Querbalken werden am Nord- und Osttore mit Ashokabäumen und in ihren Ästen hängenden Yakschinis gestützt. Die Zwischenräume der Torstürze

waren außerdem mit prismatischen reliefierten Stützen, Reitern und Elefanten gefüllt. Doch sind diese Füllungen nur noch am Nordtore erhalten, dessen Formenreichtum von atembeklemmender tropischer Fülle und Pracht ist. Auf jeder Balkenspirale stand ein Vertreter der vier heiligen Tiere. Triratnas und das von den heiligen Tieren getragene Rad krönten die Toranas. Je zwei adossierte Tiere mit Reitern schmücken in Relief die sechs Kreuzungsblöcke von Pfeilern und Querbalken, die zwar mit den Stürzen ein Stück bilden, aber — wohl von der Holzkonstruktion her — als Sonderstücke hervortreten und die Reliefkomposition der Stürze, die stets als ein Ganzes gedacht sind, in drei Teile zerschneiden, wie es bei europäischen Triptychen oft durch die Rahmung geschieht. Die Pfeiler und Architrave sind mit Buddhalegenden, historischen Erzählungen, den symbolischen Darstellungen der drei letzten großen Wunder, Erleuchtung, Erste Predigt und Erlöschung, durch Bodhibaum, Rad der Lehre und Stûpa, ferner durch die Stûpen und Bodhibäume der sechs Vorgänger des Gautama und des kommenden Buddha Maitreya, durch Tierwallfahrten usw. geschmückt. Davon wird später die Rede sein.

Die von General Cunningham bei den Grabungen in Mathurâ aufgefundenen Zaunpfeiler und anderen Reste eines dschainistischen Stûpa zeigen das gleiche Schmucksystem wie die anderen Railings. Jeder der gefundenen Pfeiler ist mit einer reich geschmückten nackten Frauengestalt in Hochrelief versehen, die auf einem Dämon, ihrem Fahrzeug steht und darüber sind in Medaillons die Büsten von je zwei Figuren, Mann und Frau, die trinkend oder in Liebesspiel begriffen sind. Dieser Steinzaun ist jünger als Barhut, wahrscheinlich 1. Jahrh. v. Chr. (Abbildungen bei V. A. Smith, Hist. of fine arts in India and Ceylon, S. 144ff.).

Der Steinzaun von Amarâvatî, der 150—200 n. Chr. angesetzt wird, war der größte und das prächtigste bekannte Werk dieser Gruppe (Abb. 21). Mit c. 64 m Durchmesser und c. 200 m Umfang und $4^1/_2$ m Höhe war er zweimal so groß als der Railing von Barhut. Sein Bau war den oben beschriebenen Steinzäunen ähnlich, doch hatte er noch eine besondere Basis älteren Datums, an der hier die üblichen spaßhaften Szenen von Tieren und Kindern ihren Platz fanden (Abb. 17). Die Pfeiler und Balken waren innen und außen mit Medaillons geschmückt, die nur geringen Zwischenräume an den ersteren mit Reliefs ausgefüllt. Die fast meterhohen Kopfbalken waren außen mit Kranzgewinden geschmückt, die hier von lebhaft ausschreitenden Männern getragen werden. Es sind Gewinde der gleichen Art, mit der man die Stûpen und andere religiöse Bauwerke sowie die Prozessionswagen zu schmücken pflegte und die in Birma heute noch aus buntem Musselin mit Bambusreifen hergestellt werden. Innen reihten sich figurale Szenen aneinander und auch die zentralen Medaillons waren innen mit buddhistischen Legenden gefüllt. So war, wie V. A. Smith bemerkt, der gesamte Zaun mit c. 16800 Quadratfuß Oberfläche mit Reliefs bedeckt.

21 Zaunpfeiler vom Stûpa in Amarâvatî

Literatur: In den Handbüchern von James Fergusson, History of Indian and eastern architecture, revised and edited by J. Burgess and Phené Spiers, London 1910, 2 vols., und Vincent A. Smith, A history of fine arts in India and Ceylon, Oxford 1911, ferner E. B. Havell, The ancient and medieval architecture of

India, London 1915 und A Handbook of Indian art, London 1920 und A. Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien (Hdbücher d. Museen, Berlin 1900) findet man Abschnitte über die Stambhas und Stûpen. Nahezu erschöpfend werden die Stûpen im Hdb. von J. Fergusson behandelt (hier zitiert: H. I. E. A.). Dort findet man auch die gesamte Spezialliteratur verzeichnet. Besonders verwiesen sei auf die Abschnitte Gandhâra Topes, Jalâlâbâd Topes und (die Stûpen von) Mânikyâla, wo die nordindischen Stûpen, die hier nur gestreift wurden, eingehend behandelt sind. Die ersten photographischen Aufnahmen der Stûpen in Balkh und Kâbul bei Niedermayer-Diez, Afghanistan (Leipzig, Hiersemann 1924). Von den Spezialwerken über Stûpen seien noch genannt: A. Cunningham, The Bhilsa Topes (Sanchi), London 1854; A. Cunningham, The Stûpa of Bharhut etc., London 1879; J. Burgess, The Buddhist Stûpas of Amarâvatî and Jaggayyapeta, London 1887; Sir John Marshall, The monuments of Sanchi (Archeological Survey of India; Annual Report 1913—14); J. Marshall, A guide to Sanchi; J. Marshall, Excavations at Taxila (Arch. Surv., A. R. 1914—15); A. Foucher, L'art Gréco-bouddhique du Gandhâra, 3 vol., Paris 1905, 1918, 1922; A. Foucher, The beginnings of Buddhist art and other Essays etc., Paris u. London 1917. Darin: Buddhist art in Java, S. 204ff. über Boro Budur, außerdem die ausführliche Beschreibung und Literaturliste bei K. With, Java, Folkwang-Verlag 1920.

4. Tschaityahallen

Tschaitya (vom Stamme *chi* = aufhäufen) bedeutet ursprünglich Hügel, Tumulus, Stûpa, doch wurde der Name wegen der im Stûpa verehrten Reliquien auf alles Verehrenswerte übertragen, also auf Bilder, Tempel, Gebäude, Bäume, ja Berge. Wir verstehen jedoch mit Fergusson unter Tschaityas im engeren Sinn die buddhistischen Hallen, in welchen Stûpen (oder Dâgabas) zur Verehrung aufgestellt waren. Da in diesem Fall der Stûpa das eigentliche Tschaitya ist, nennt man den Raum besser Tschaityahalle.

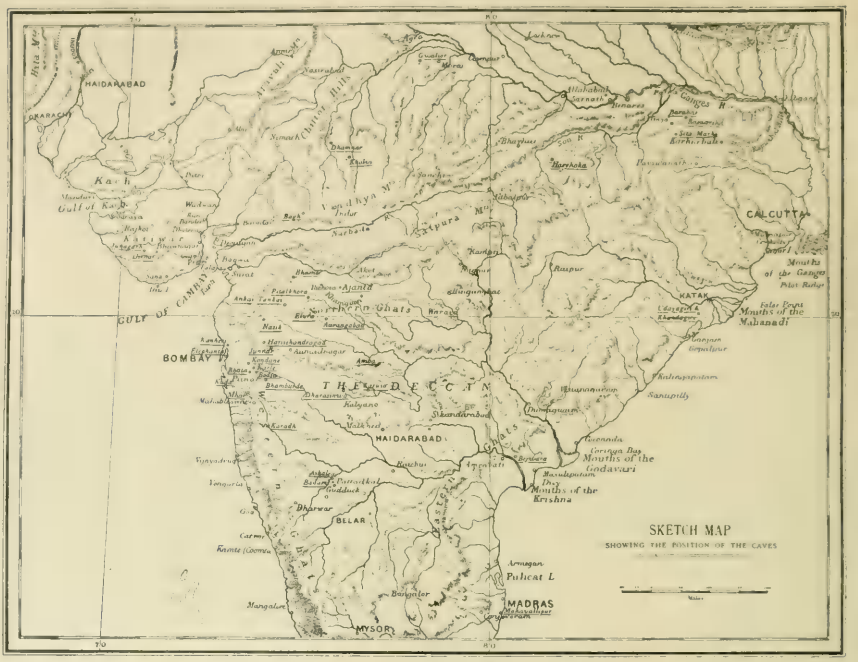
Die buddhistischen Tschaityahallen sind Langräume mit apsidalem Abschluß, in dem ein Stûpa steht, der unter Gebeten umwallt wird. Die Tschaityas haben also große Ähnlichkeit mit unseren Kirchen, deren Hauptaltar (der ja ebenfalls umwallt wird) hier durch den Stûpa ersetzt ist.

Infolge der Umwandlung in brahmanische Tempel sind einige wenige alte buddhistische Tschaityafreibauten in Südindien bis heute stehen geblieben und geben wichtige Aufklärung über die älteste Gestalt dieses Bautypus, der in Nordindien nur noch durch Ausgrabungen nachgewiesen werden konnte (Sântschî). Dagegen trotzten die in den Fels gehöhlten Tschaityas den Jahrhunderten und geben uns heute noch ein vollkommenes Bild dieses altehrwürdigen buddhistischen und auch von der brahmanischen Religion verwendeten Bautypus.

Die Felsentschaityas wurden nach dem Vorbild der aus dem Dorfhaus hervorgegangenen Tschaityahallen gebildet, deren Materialformen sie pietätvoll beibehielten. Von der Konstruktion dieser Holzhallen einfachster Art gibt heute noch der Eingang der Einsiedlergrotte von Lomas-Rischi im Höhlenbezirk von Bihâr im alten Magadha (südlich von Patna am Ganges) ein gutes Bild (Abb. 32). Diese Grotte gehört zu einer Gruppe von Höhlen der Âdschîvikasekte, die etwa 250—220 v. Chr., also in der Ashokazeit gebaut wurden. Das quer zum Eingang laufende Innere besteht aus einem schmucklosen, aus dem Stein gehauenen c. 11 m langen, 6 m breiten Raum mit tonnenförmiger Decke. Am Ende der Halle führt ein schmales Tor in einen gewölbten kreisrunden Raum, gleich einem hohlen Stûpa. In der benachbarten, ähnlichen Sudamahöhle ist der Fels vor dem Eingang in diesen Hohlraum oben stûpenartig gerundet, wohl um einen Stûpa anzudeuten (Abb. 28). Der alte Freibau war, wie die Torfront zeigt, aus hölzernen, sich verjüngenden und etwas geböschten Pfosten errichtet, in die Pfetten eingefalzt wurden. Solche wurden auch an den Seiten als Stützen für das auffallend gebogene Dach und oberhalb des Rahmenwerkes eingezogen. Darüber liegt das aus drei Schichten gebildete Dach mit seinen stereotypen Stirnkurven. Vergleichen wir nun mit dieser so holznahen

22. Fassade der Tschaityahalle in Kondâni
(Nach Burgess)

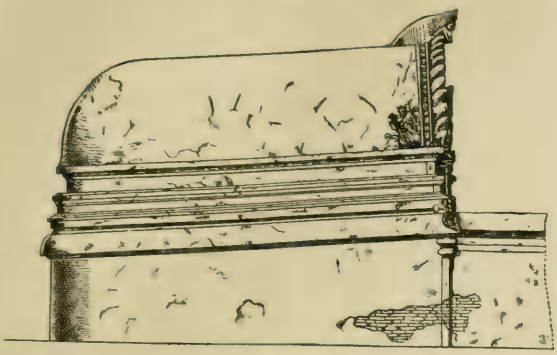
Torfassade die etwa hundert Jahre jüngeren großen Felsentschaityahallen so finden wir als Hauptmotiv ihrer Fassaden das riesenhafte, aus der emporgehobenen Torlünette entstandene Fenster, das nun als einzige Lichtquelle für den großen Innenraum dient und sich von dem darunter liegenden Eingang, der meist nochmals mit einem Bogen von gleicher Bildung überwölbt ist, völlig emanzipiert hat (Abb. 22). Und dieses „Sonnenfenster“ altvedischen Ursprungs wird seiner esoterischen Symbolik wegen eines der beliebtesten Ornamente der Tschaityafassaden wie der religiösen Baukunst überhaupt. Die Struktur des Bogenfensters mit den zahlreichen Pfetten gilt aber nur für den Torbogen, über den sie sich nicht in das Innere der Halle fortsetzt, wo in fast allen Tschaityas riesenhafte hölzerne Rippen in sehr gedrängter Folge eingezogen oder aus dem Stein gehauen sind, die „über allen Zweifel beweisen, daß das Dach nicht die Kopie eines gemauerten Gewölbes, sondern einer bestimmten Holzkonstruktion ist, die wir heute nicht mehr recht verstehen können“ (Fergusson-Burgess, H. I. E. A. I, S. 145). Die typische Ausstattung des Inneren besteht aus den beiden Säulenreihen, die sich hinter dem Stûpa zusammenschließen, also eine Kette bilden und durch ihre Kapitäle und das darüber liegende Gebälk den Bildhauern Feld für reiche Betätigung boten, ferner aus dem Stûpa oder Dâgaba, der eben-



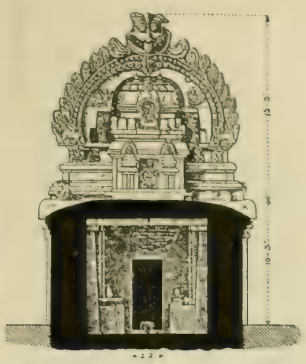
23. Karte von Indien mit den Höhlenbauten
(Aus J. Griffiths, Ajantâ)

falls zumeist reich ausgestattet und in jüngeren Bauten aus der Gupta- und Harschazeit mit großen Buddhastandbildern ausgestattet ist.

Havell hat die Entstehung dieser Baugestalt aus der Versammlungshalle der buddhistischen Gemeinde erklärt, die um einen Stûpa ihre Meditationen und Beratungen machen mußte und daher wenigstens eine primitive Schutzhalle dafür benötigten. Dem einfachen Ritual der Hînayâna-Schule genügte ein Strohdach als Schutz gegen Sonne und Regen. Nötig war ferner ein Umgang um den Stûpa für die vorgeschriebenen Umwandlungen. Für die Laiengemeinde wurde ein Korridor vorgesehen, in dem sie an den Andachtsübungen teilnehmen und die Umwandlung machen konnte ohne die Priestergemeinde zu stören. Drei Tore vermittelten den Eingang in die Halle, ein Haupttor in das Kirchenschiff, das linke Seitentor den Eingang für die Laienprozession, das rechte deren Ausgang. (Die Prozession, *pradakschina*, mußte sich stets von links nach rechts bewegen.) Das Schiff war durch das Sonnenfenster über dem Haupteingang erleuchtet. Wie weit dieses Stûpahaus in die indoarische Vergangenheit zurückreicht, wissen wir nicht, jedenfalls war erst die Evolution des Buddhismus in der Zeit Ashokas Grund genug, daraus einen Monumentalbau zu schaffen. Hatten sich bisher die Bettelmönche jährlich während der Regenzeit in natürlichen Felsenhöhlen getroffen, um die heilige Überlieferung zu studieren



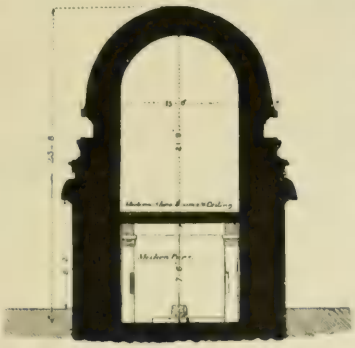
24. Aufriß des Tschaitya-Tempels in Tschezarla
(Nach A. R. Madras 1917—18)



25. Schnitt des Tschaitya-Tempels in Tschezarla

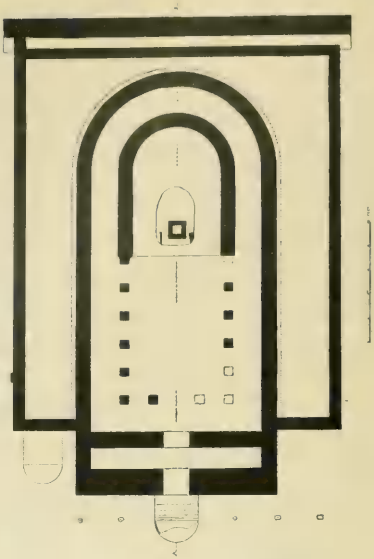
und zu pflegen, so mußten nunmehr, seit die indoarischen Fürstengeschlechter Mitglieder des Sangha wurden, entsprechende repräsentationsfähige Räume hergestellt werden, wofür jetzt auch die Mittel und die Macht vorhanden waren. So rekonstruiert Havell die Entstehung der Tschaityas (Hdb. of I. A., S. 46 ff.). Der Denkmälerbestand weist älteste freistehende Stûpahallen auf, welche nur einschiffig, ohne Säulen im Inneren waren. Auf die Möglichkeit eines Zusammenhanges mit der altarischen Königshalle sei nur beiläufig hingewiesen.

Die ältesten noch stehenden Freibauten dieser Gruppe sind die ehemaligen Tschaityas von Têr und Tschezarla (Abb. 24). Das Tschaitya von Têr im Naldrug-Distrikt, Haiderâbâd besteht aus einer oblongen Halle mit apsidalem Abschluß aus großen Ziegeln erbaut, 9 m lang und 4 m breit. Das aus Ziegeln sorgfältig tonnengewölbte Dach erhebt sich bis zu 10 m über den Boden. Leider wird über die Konstruktion nichts gesagt (cf. Fergusson-Burgess, H. I. E. A., I, S. 126 m. Abb.) Die quadratische Vorhalle wurde vielleicht später angebaut, ist aber auch sehr alt. Sie ist nur 4 m hoch und hat ein flaches Holzdach von hölzernen Pfeilern getragen, mit Ziegeln überdeckt und mit Mörtel überzogen. Die Außenwände sind mit schlanken Pilastern gegliedert, die ein mehrgliedriges Gesims tragen. Die Fassade des Tschaitya erhebt sich 6 Meter über das Dach der Halle und hat jetzt eine Nische mit einer Vischnufigur an Stelle des früheren Fensters. Wenn wir letzteres rekonstruieren, ergibt sich eine den Felsentschaityas ähnliche Fassade. Der ehemalige Stûpa ist durch eine Vaischnavafigur ersetzt. Der jetzt dem Shiva-Lingam geweihte Kapoteshvara-Tempel, von Tschezarla im Kistnâdistrikte bei Madras ist auch eine aus Ziegeln von auffallender Größe erbaute Halle von 8 m Länge und 3 m Breite mit meterdicken Mauern. Das Dach ist gewölbt wie jenes in Têr, doch ist die Wölbung durch eine auf wohl später eingezogenen Pilastern ruhende Holzdecke innen unsichtbar (cf. Annual Report of the Arch. Departm. South. Circle Madras 1917/18). Zweifellos waren solche Hallen in der Blütezeit des Buddhismus in Indien zahlreich. Die Anzahl der nur mehr an den Fundamenten erkennbaren Ruinen mehrt sich mit dem Fortgang der Ausgrabungen. Die Grundmauern eines solchen Tschaitya in Guntupalle im Godâvari-Distrikte sind 18 m lang und 5 m breit, haben also ausgedehnte Maße (Abb. 29).

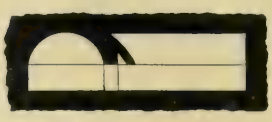


26. Schnitt durch die Halle des Tschaitya-Tempels in Tschezarla

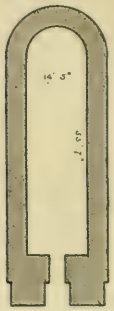
In Sântschi hat nun Sir J. Marshall die Fundamente



27. Grundriß einer Tschaityahalle in Sântschî (Plan 18). (Nach Sir J. Marshall)



28. Sudamahöhle, Schnitt



29. Grundriß eines Tschaitya in Guntupalle

eines Tschaitya aus dem 7. Jahrh. n. Chr. freigelegt, dessen dreischiffige Plananlage mit narthexartiger Vorhalle den Felsentschaityas gleicht mit dem Unterschiede, daß die Apsis nicht von Säulen, sondern mit einer soliden Mauer eingekreist ist, was hier nach der Meinung Marshalls möglich war, weil die Seitenschiffe durch Fenster erleuchtet werden konnten (Abb. 27). Die Innenmauer um die Apsis ist etwa meterdick und aus Stein ohne Mörtel geschichtet. Ebenso die Außenmauer. Die Pfeiler und Pilaster des Schiffes sind Monolithe von quadratischem Schnitt, c. 6 m hoch und nach oben leicht verjüngt. Sie sind nicht in den Grund versenkt, sondern ruhen auf Steinfundamenten und wurden nur von den Architraven zusammengehalten. Auffallend ist es, daß nur ein Tor den Zugang vermittelt. In der Apsis stand einst ein Stûpa, dessen Reste 1851 vom ersten Ausgräber Maisey gefunden wurden, mit einer gebrochenen Steatitvase, die wohl die Reliquien enthalten haben wird. Der Tempel stand, wie die rechteckige Ummauerung zeigt in einem Hof, der ihn von drei Seiten umgab, dessen früherer Eingang jetzt jedoch vermauert ist. Unter den Fundamenten dieses Tempels hat Marshall noch Spuren von drei älteren gefunden, aus dem 5. Jahrh. n. Chr., 1.—2. Jahrh. v. Chr. und 4. Jahrh. v. Chr., deren ältester also aus der Mauryazeit stammt. Außer diesen, am Plane (Abb. 9) mit 18 bezeichneten, wurden in Sântschî noch mehrere andere Tempel freigelegt, wovon Nr. 40 ebenfalls apsidale, 17 und 31 rechteckige Gestalt zeigen. Teile der Anlage 40 reichen ebenfalls in die Mauryazeit zurück und ergeben eine apsidale Gestalt des Tempels mit Eingängen an den beiden Langseiten gleich den Maurya-Felsentempeln in den Barabar Hills. Der alte Bau war aus Holz und schon in alter Zeit niedergebrannt, Marshall fand davon noch Reste. Der nach diesem Brande erfolgte Neubau bestand aus fünf Reihen von je zehn achtseitigen Steinsäulen, die ohne Rücksicht auf den ursprünglichen apsidalen Bau aufgestellt wurden. Ob diese Fünfzigsäulenhalle, die in der indischen Baukunst dieser Zeit als ein völliges Novum erscheint, überhaupt vollendet wurde, bezweifelt Marshall. Sollte es sich um einen Bau vom Typus des „ehernen Palastes" in Ceylon gehandelt haben?

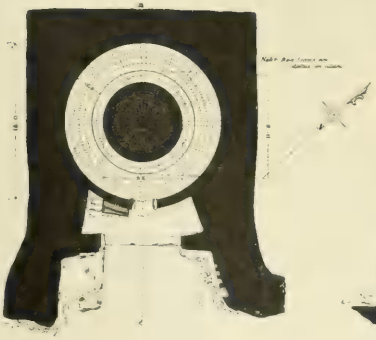
Bei Guntupalle im Kistna-Distrikt östl. von Haidarâbâd ist im Sandsteinhügel ein kreisrundes Tschaitya ausgehöhlt, in dem ein monolither Stûpa steht (Abb. 33—35). Daneben befindet sich ein Felsenvihâra, ferner Ruinen von struktiven Ziegeltschaityas und Stûpen (Abb. 31). Der Umgang ist nur eineinhalb

30. Restaurierte Ruine eines struktiven Tschaitya in Santschi
(Plan Abb. Nr. 18

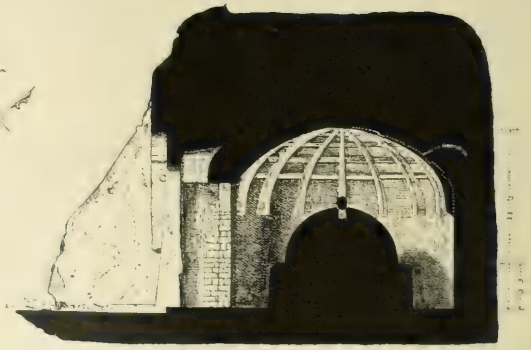
31. Felsenkloster in Guntupalle

32. Lomas-Rischihöhle

33. Felsentschaitya in Guntupalle



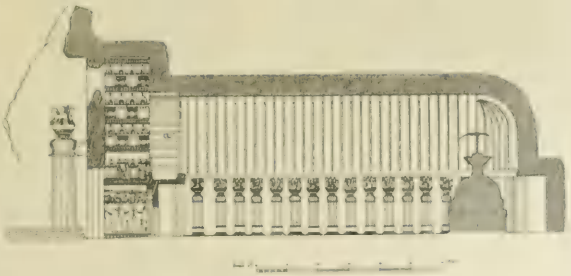
34. Tschaitya in Guntupalle, Grundriß



35. Tschaitya in Guntupalle, Schnitt
(Nach Arch. Surv. Madras A. R. 1916—17)

Meter breit. Sehr merkwürdig ist die Wölbung. Das Dach ist gerippt wie ein Holzdach, in dem sich die gekurvten Rippen alle im Zentrum treffen oder wie das Rahmenwerk eines hölzernen Schirmes, den dieses Dach auch vorstellen dürfte. Wahrscheinlich reichte ursprünglich von der Spitze des Stûpa, bzw. vom *tee* ein hölzerner oder steinerner Pfeiler bis zum Scheitel der Wölbung, so daß das Dach als Schirm markiert war. Der Schnitt beweist, daß die aus Holz gebauten, freistehenden Rundtschaityas dieser Art ein kuppelförmiges Dach hatten, wie wir es auf dem bekannten Relief mit der Haarreliquie vom Zaun in Barhut sehen (Abb. 19). Auch der Eingang dieses Felsentschaitya in Guntupalle ist jenem in Barhut gleich, d. h. mit dem üblichen Lotusbogen umrahmt. Und nicht nur die Balkenköpfe unter dem Bogen, sondern auch zwei andere struktiv hier völlig unerklärliche Balken- oder Nagelköpfe in der Lünette wurden pietätvoll aus dem Stein ausgespart, um das geheiligte Holzmodell getreu nachzubilden. Die Bogenform des Tores ist altindisch und war an den Hütten der einheimischen Stämme, z. B. der Todas in den Nilgiri, allgemein verwendet, gleichzeitig aber auch an den alten Dorftempeln, weshalb sie sakrosankt geworden war, um schließlich durch den rahmenden Kontur des Blattes der Ficus religiosa noch symbolisch verankert zu werden. Lotus, Feigenblatt und Sonne waren darin symbolisiert. Wie die ähnlichen Felsentschaityas von Lomas Rishi und Suduma dürfte auch dieses aus der Ashokazeit, c. 250 v. Chr. stammen. Ein jüngeres Felsentschaitya dieser Art wurde in Kondiote auf Salsette bei Bombay gefunden, ebenfalls mit Felsenviharas verbunden (Arch. Surv. A. R. 1916/17). Neben diesen kleinen, wohl nur für die Mönche bestimmten Rundtschaityas repräsentieren die großen dreischiffigen Felsentschaityas die buddhistische Kirche als Machtfaktor. Die älteste dieser großen Felsenhallen liegt in Bhâdschâ, vier Meilen südlich von Kârlî (Abb. in Burgess, Buddhist cave temples, S. 7 u. Taf. 6; Fergusson-Burgess, H. I. E. A. I, 134). Der Bau ist wegen der hölzernen Bestandteile, die er einst hatte, von besonderem Interesse. Die einfachen Säulen ohne Kapitäle sind noch stark geböscht. Die Frontmauer fehlt, weil sie aus Holz war. Ebenso fehlt das Holzgitter des großen Fensters, dessen Stirnseite auch mit Holz verkleidet war, wovon die Nagellöcher zeugen. Diese Holzver-

36. Tschaityahalle in Kârlî
(Nach Barnett)



37. Tschaityahalle in Kârlî: Schnitt
(Nach Fergusson)

38. Ansicht der Schlucht von Adschantâ mit den Höhlen II—XI
(phot. Niedermayer-Diez)

39. Gesamtplan der Höhlen von Adschantâ
(Nach J. Burgess)

40. Eingang in Tschaitya X in Adschantâ
(phot. Niedermayer-Diez)

41. Dâgoba im Tschaitya XIX in Adschantâ
(phot. Niedermayer-Diez)

kleidung war wohl mit Schnitzereien geschmückt. Aus Holz sind ferner auch die gebogenen Dachsparren ohne Funktion.

Eine noch unmittelbarere Übertragung aus dem Holz in Stein zeigt die Tschaityahalle von Kondânî, zehn Meilen nw. von Kârlî (Abb. 22). Alle Formen, zumal die überhängenden Balkone und das Zaunornament sind hier direkt von den Holzgestalten übernommen und die noch in situ befindlichen Holzbögen im großen Sonnenfenster sind ein getreues Ebenbild der Torfüllung von Lomas-Rishi (Abb. 17), und beweisen die Richtigkeit der Ableitung. Wir müssen sie uns nach dem Muster der Toranas mit allem Reichtum an Schnitzereien ergänzen. Das Gewölbe wurde in Kondânî seiner hölzernen Rippen beraubt. Von den wenigen Skulpturen, die wenigstens in Resten erhalten sind, ist das an der Fassade links angebrachte Bildnis des Stifters dieses Tschaitya namens Balaka wohl die wichtigste. Leider ist das Gesicht zerstört (Abb. bei Burgess, Cave temples, S. 9). Die Halle wird in das 2. Jahrh. v. Chr. datiert. Da hier die Stirnseite des großen Bogens nicht mehr mit Holz verkleidet war wie in Bhâdscha, ist die letztgenannte Halle wahrscheinlich älter.

Die Tschaityahalle der Höhlengruppe von Bedsâ, zehn Meilen südl. von Kârlî zeigt bedeutende Fortschritte im steinmäßigen Aufbau. Die Frontmauer ist aus Stein, die Säulen stehen senkrecht. Der Fassadenschmuck ist aber noch ausschließlich aus Fenstern und Zäunen hergestellt, woraus sich eine noch frühe Datierung ergibt. Sie nimmt nun allmählich ab und verliert sich im 4.—5. Jahrh. n. Chr. völlig. Als nächst zu datierendes Tschaitya führt Burgess Nâsik am Ursprung des Godâvari an. Seine Fassade ist sehr gut erhalten, auch sie noch aus Holzformen zusammengesetzt, aber ohne Holzbestandteile außer den hölzernen Wölbungsrippen, die herabgestürzt sind (Abb. bei V. A. Smith, l. c., S. 19). Diese Tschaityas dürften nach Burgess in der hier gewählten Reihenfolge im 2. Jahrh. v. Chr. entstanden sein.

Der bekannteste, größte und schönste dieser Gruppe von Höhlentempeln ist die Tschaityahalle von Kârlî, die den Tschaityastil in seiner reinsten Ausprägung zeigt. Trotz der zahlreichen Stifterinschriften auf den Säulen und an der Fassade hat sich kein Datum gefunden, so daß Burgess die Entstehung der Halle nur nach dem

42. Fassade des Tschaitya IX in Adschantâ
(phot. Niedermayer-Diez)

43. Fassade des Tschaitya XXVI in Adschantâ
(phot. Niedermayer-Diez)

Stil um 80 v. Chr. bestimmen konnte. Die Halle war mit einer von zwei Säulen gestützten Frontmauer abgeschlossen, die jetzt größtenteils abgebrochen ist. Davor steht links eine wuchtige, sechzehnseitige, mit vier Löwen gekrönte Säule, deren Gegenstück verschwunden ist. Hinter der Mauerfront, die ursprünglich mit einer hölzernen Galerie geschmückt war und die oben in eine Kolonnade aufgelöst ist, um das Licht durchzulassen, weitet sich die Eingangshalle, die unten wieder durch eine mit späteren Skulpturen geschmückte Mauer abgeschlossen ist, die nur drei kleine Einlaßtore hat. Auf der Mauerterrasse befand sich eine Galerie für die Musikkapelle. Das offene große Bogenfenster ist wieder mit dem Toranabalkenwerk, und zwar aus Tikholz, gefüllt. Die dreischiffige Tempelhalle ist schmäler als der Narthex. Die fünfzehn Säulen, die auf jeder Seite das Seitenschiff vom Hauptschiff scheiden, bestehen aus vasenartiger Basis, achtseitigem Schaft, Lotuskapitäl und skulpierter Krönung mit je zwei knienden Elefanten, die zwei Devatâs tragen an der Hauptschiffseite und mit je einem Pferd und Tiger, die je eine Figur tragen, an der Rückseite. Dagegen sind die sieben Säulen hinter dem Stûpa einfache achtseitige Peiler ohne Basis und Kapitäl. Die Wölbung ist mit den hier besonders starken und gut erhaltenen Holzrippen geschmückt. Der einfache Stûpa ist mit zwei Prozessionsterrassen mit Zäunen, mit dem Reliquienschein, siebenstufigem Aufsatz und hölzernem Schirm ausgestattet (Abb. 36 u. 37).

In Adschantâ gibt es vier Tschaityas, wovon zwei, Nr. X und IX aus dem 2.—1. Jahrh. v. Chr., dagegen XIX vom Ende des 5. Jahrh. und XXVI um 600 v. Chr. datieren. Die Anlage der Hallen erfolgte hier von den zentral gelegenen Hallen VIII—XVII als den ältesten aus beiderseits radial bis Nr. I und XXIX (vgl. Plan Abb. 39). Die Entwicklung dieser Anlage im Laufe des buddhistischen Jahrtausends der indischen Kunstgeschichte (3. Jahrh. v. Chr. bis 7. Jahrh. n. Chr.) läßt sich daher hier unmittelbar ablesen. Die älteste Tschaityahalle X hat einfache, achtseitige Pfeiler ohne Basis und Kapitäl (Abb. 40). Die Triforiumzone ist außergewöhnlich hoch und war ursprünglich mit Stuck überzogen und bemalt. Die Front war aus Holz (oder Ziegeln?) und ist verschwunden, Steinrippen sind in die Wölbung der Seitenschiffe eingezogen, die Holzrippen

des Hauptschiffes sind verschwunden. Auch die Fassade von IX (Abb. 42) ist sehr verfallen, die Reste zeigen enge Verwandtschaft mit Nâsik. Alles Holzwerk ist verschwunden. Wandmalereien zierten auch hier das Innere. Figurale Plastik fehlte in diesen beiden der alten Schule angehörigen Tschaityas gewiß seit jeher. (Die Buddhafiguren von IX sind jüngeren Datums.) Um so auffallender ist die große Rolle der figuralen Plastik in den beiden späteren Tschaityas XIX und XXVI (Abb. 41, 43). Buddha sitzt oder steht nun überlebensgroß in der Nische des Dâgaba und zahlreiche Buddhas zieren reihenweise die Fassade. Idolatrie ist an Stelle der ideellen Religion der frühen Zeit getreten. Aus den einfachen Säulen sind reich verzierte Schäfte geworden und die Kapitäle im Tempel XXVI zeigen die nun zur vollen Ausbildung gelangte späte Bildung. Das ehrwürdige Lotuskapitäl wurde gleichsam auf den Kopf gestellt und erhielt eine Einschnürung, die es in zwei Teile teilt und topfartig macht. Durch enge Riefelung verzierlicht wird es mit je zwei Buddhastatuetten, die wie Putten an einem Barockaltar zu schweben scheinen, verziert und an Stelle des alten Querholzes mit adossierten Tieren sitzt jetzt eine mit dem buddhistischen Pârivâra geschmückte Kämpferplatte. Die frühere malerische Ausschmückung des Triforiumfrieses genügte dem prunksüchtigen Geschmack nicht mehr und wurde durch reich verzierte Reliefplastik mit „Tausend Buddhas" ersetzt. Nur die Decke hat noch ihre althergebrachten Rippen beibehalten.

Von den noch wenig bekannten Tschaityas in den Höhlengruppen von Dschunnar, nördlich von Poona, sei hier nur die kreisrunde Höhle hervorgehoben, die im Schnitt den altchristlichen Zentralbauten gleicht: Ein Stûpa im Zentrum überkuppelt und von Säulen umstellt mit kreisrundem Seitenschiff (Abb. in Fergusson-Burgess I, S. 158). Ein solches Tschaitya finden wir u. a. als Freibau auf dem Relief der Haarreliquie in Bharhut und vielen anderen. Es war ein sehr verbreiteter Typus der indischen Architektur überhaupt.

Das Vishvakarma („Allerbauer", Name des Baumeisters der Götter) Tschaitya in Elûra gleicht im Inneren den beiden späten in Adschanta, denen es auch zeitlich gleich steht, hat jedoch eine abweichende Fassadenbildung ohne den großen Torbogen, sondern mit geteilter Lichtführung (Abb. 48).

Das von zwei Brüdern gestiftete Tschaitya auf der Insel Salsette, nördl. von Bombay, aus dem 2. Jahrh. n. Chr. ist eine schlechte Kopie von Kârli, eine auffallende Ausnahme in Indien.

5. Vihâra und Sanghârâma

Vihâra (vom Stamme hṛ. = nehmen + vi (sc. Kalam) = hinbringen (die Zeit) heißt wörtlich ein Ort, wo man seine Zeit angenehm verbringt. Als solche Orte galten die Einsiedeleien sowohl wie die Klöster. Man nannte daher Vihâra die Hütte des Mönches sowohl wie das Haus eines Bildwerks, also eine Kapelle oder einen Tempel. Eine geschlossene Reihe von Vihâras in Gestalt von Zellen aber bilden ein sanghârâma (von sangha Gemeinde und ârâma Garten) oder Kloster, das aber gewöhnlich auch nur Vihâra genannt wird.

Die Gestalt der Vihâras ist sehr variabel; sie können runde, quadratische oder oblonge Gebäude mit Zeltdächern oder Kuppeln sein und sind als Kapellen gleichzeitig auch Tschaityas im weiteren Sinn. Da heute nur noch einige Vihâraruinen im nordwestlichen Indien, im alten Gandhâra im Swâttal und in Kaschmir stehen, können wir uns die beste Vorstellung davon aus den zahlreichen Darstellungen solcher Bauten auf den buddhistischen Reliefs machen.

Das ideale Planschema des Sanghârâma oder Klosters ist ein offener Hof mit ringsum gereihten Zellen, eine Anlage, die wahrscheinlich auf die Nomadensiedlung zurückgeht (cf. Diez, Islamische Baukunst in Churâsân, Folkwang-Verlag 1923, S. 82 ff.). Fundamente solcher Klöster, die im Tarimbecken und Gandharagebiete längst bekannt sind, wurden von Sir Marshall auch am Ruinenfeld von Santschi gefunden. Diese Sanghârâmas wurden neben den Tschaityas, deren Voraussetzung sie ja sind, auch aus dem Fels gehöhlt, wobei natürlich aus dem offenen Hofe eine geschlossene Halle mit Zellen ringsum entstand. Solche Anlagen wurden oft in mehreren Geschossen übereinander aus dem Fels gehauen (Abb. 45 und 47).

Die in Säntschi aufgedeckten Klöster aus dem 4.—11. Jahrh. n. Chr. sind nach der Beschreibung Sir Marshalls alle nach dem gleichen Planschema gebaut. Sie bestehen aus einem viereckigen, von Cellen umgebenen Hof mit einer von Säulen getragenen umlaufenden Veranda, einer erhöhten Plattform in der Mitte des Hofes und

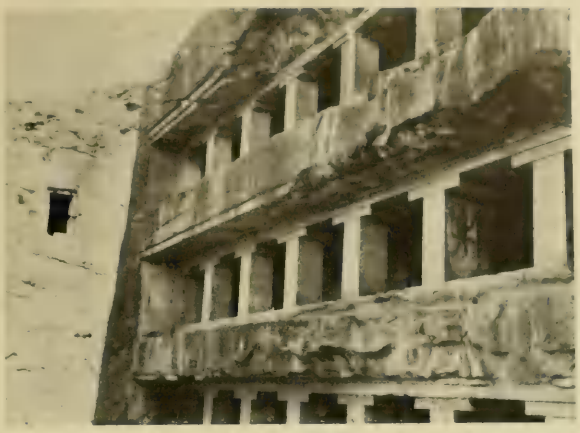
44. Fassade des Felsensaales I in Adschantâ
(Nach Burgess)

manchmal mit einem dazugehörigen Raum außerhalb. Der Eingang führte durch ein mittleres Zimmer an einer der vier Seiten und war außen mit vorspringenden Pylonen flankiert. Das untere Geschoß war stets aus geschichtetem Stein ohne Mörtel gebaut, das obere hauptsächlich aus Holz aufgesetzt. Eine der spätesten Bauten in Sântschî ist das mit einem Tempel verbundene Kloster 45 des Planes von Marshall (Abb. 46) aus dem 10.—11. Jahrh., errichtet auf den Fundamenten und mit teilweisem Einbezug eines älteren Baues. Zum späteren Bau gehört die Tempelcella an der Ostseite des Vierecks zusammen mit der Plattform vor ihr und den Cellen und Verandas, die sie südlich und nördlich flankieren. Vom älteren Bau sind die Cellen an der Nord-, Süd- und Westseite des Vierecks und die Basen der drei Stûpen im Hofe. Es scheint, daß an Stelle des späteren ein gleich angelegtes älteres Heiligtum gestanden hat. Das heute noch z. T. aufrecht stehende Sanktuarium ist von großem Interesse, weil dieser von Turfan her schon längst bekannte Typus nun auch im Mutterlande nachgewiesen ist, und weil er späteren, brahmanischen Tempeln ähnlich ist. Er besteht aus einem viereckigen Cellabau und ist gekrönt mit einer hohlen Spitze (*Śikhara*), dessen oberer Teil eingestürzt ist. Der Tempel steht auf einer erhöhten Terrasse und an drei Seiten läuft ein Prozessionspfad herum, der von hohen Mauern umgeben ist. Im Inneren der Cella stehen in den Ecken vier reich geschmückte Pilaster des 8.—9. Jahrh. und ein nicht dafür bestimmt gewesenes älteres Buddhastandbild. Die Decke ist nach dem Prinzip der sich kreuzenden, verjüngten Quadrate flach eingedeckt. Die Torfront und der Sockel der Terrasse sind reich mit Figuren und Ornamenten geschmückt.

Für die Klöster des Gandhâragebietes und der angrenzenden Norddistrikte Indiens sei auf Foucher, L'art Gréco-bouddhique du Gandhâra verwiesen. Die Klöster in Turfan wurden von A. Grünwedel, Idiqutshahri und H. v. Le Coq, Chotscho behandelt.

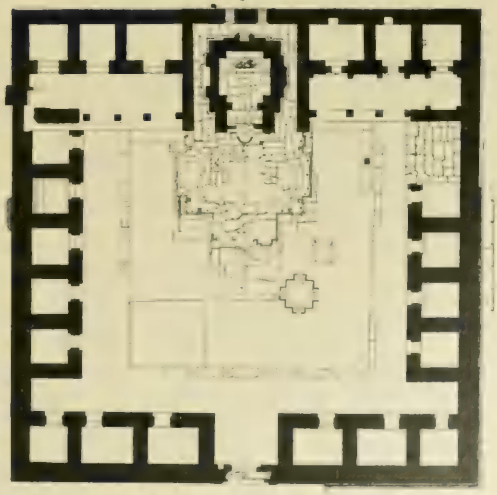
Felsenklöster sind den z. T. oben beschriebenen westindischen Tschaityahallen in Bhâdscha, Bedsâ, Adschantâ, Nâsik, Pitalkhorâ, Kondâni und Salsette angegliedert; in Kârli sind sie mehrstöckig, aber verfallen. Zahlreich sind sie in der Provinz Gudscherât. Die Vihâras in Adschantâ sind zeitlich nach J. Burgess (H. E. I. A. I, 188 ff.) folgendermaßen zu ordnen: Die zwei ältesten sind XII und XIII, beide ohne Deckenstützen als Nachbarn der beiden alten Tschaityas IX und X, beide vorchristlich. Die dazwischen befindliche Höhle XI

hat schon Mittelsäulen und auch sonst spätere Formen. An IX—XIII als Ausgangspunkt und ältesten Kern reihen sich s.ö. acht, s.w. vierzehn Vihârahöhlen. Und zwar scheinen nach einer längeren Pause XIV—XX der Reihe nach und bald auch VIII—VI ausgehöhlt worden zu sein; endlich XXI—XXVI am einen und V—I am anderen Ende, die zwei jüngsten und daher ornamentalreichsten Höhlen. Nr. X wird als die älteste erkannt und zeitlich mit dem Zaun von Sântschî gleichgesetzt, also 1. Jahrh. v. Chr. und ihr stehen XII und XIII zeitlich nahe. Die drei nächsten XI, XIV und XV können nur in die drei nächsten Jahrhunderte ohne weitere zeitliche Differenzierung angesetzt werden und sind relativ unbedeutend. Dagegen erscheinen XVI und XVII als die schönsten und auch durch ihre Malereien wichtigsten Vihâras in Indien. Nr. XVI ist ein Saal von circa 20 m im Geviert mit zwanzig reich ornamentierten Säulen und reich geschmückter Decke. In Saal XVII ist wiederum die einfache holzmäßige Scheinkonstruktion der Decke auffallend. Beide Vihâras aber sind durch ihre Wandmalereien, auf die wir später eingehen, von besonderer Wichtigkeit. Diese beiden Säle sind durch eine Inschrift in das Ende des 5. Jahrh. n. Chr. datiert und sind die fast einzigen großen Bauwerke aus der Guptazeit. Nr. XVIII, XIX und XX folgen nach und dürften in der ersten Hälfte des 6. Jahrh. bis 550 n. Chr. entstanden sein. Dann scheinen in der anderen Richtung VIII, VII und VI gefolgt zu sein, davon VI zweistöckig, aber leider wegen der schlechten Beschaffenheit des Felsens sehr zerfallen. Von den übrigen Sälen dieser altindischen Universität sollten IV und XXIV die prächtigsten werden, sind jedoch unvollendet, aber gerade deshalb für den Kunsthistoriker interessant.



45. Thîn Thâl in Elûra
(phot. Niedermayer-Diez)

In Elûra sind an das oben erwähnte Vishvakarma-Tschaitya elf Vihâras angegliedert. Davon sind zwei dreistöckige Bauwerke. Vom letzten und größten, dem Thîn Thâl („Drei Stockwerke") geben Abb. 45 und 47 eine Vorstellung. Der Felsenbau wird zwischen 700—750 n. Chr. angesetzt und ist wohl unvollendet, weil seine Pfeiler zum größten Teil unverziert geblieben sind, was kaum absichtliche Einschränkung war. Aus dem 14×33 m großen Vorhof gelangt man in eine Halle von 35×13 m im Geviert mit vierundzwanzig Pfeilern in drei Reihen und sechs Seitencellen; dahinter liegt eine kleinere Halle mit sechs Pfeilern. Das zweite Stockwerk enthält eine 35×3,5 m große Veranda mit acht Pfeilern und eine 36 m lange Halle mit vierundzwanzig



46. Tempel 45 in Sântschi
(Nach Sir J. Marshall)

47. Pfeilerschiff in der Halle des dritten Stockes im Thîn Thâl in Elûra
(phot. Niedermayer-Diez)

48. Dâgoba im Vishvakarma-Tschaitya in Elûra
(phot. Niedermayer-Diez)

Pfeilern in drei Reihen. Die Halle des dritten Stockwerkes von 35×19,5 m im Geviert und 4 m Höhe mit vierzig Pfeilern in fünf Reihen ist die schönste Grotte in Elûra und macht einen grandiosen Eindruck. Der Buddha und buddhistische Heilige in verschiedenen Verkörperungen schmücken die Wände.

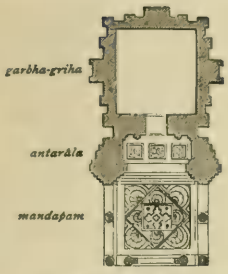
Literatur für Tschaitya, Vihâra und Sanghârâma: Fergusson and Burgess, The cave temples of India (London 1880); J. Burgess, Report on the Buddhist Cave Temples and their Inscriptions (London 1883). — Fergusson-Burgess, Hist. J. E. A. 1910. — E. B. Havell, A handbook of Indian art 1920. — Ders., The ancient and medieval architecture of India, London 1915. — Foucher, L'art Grécobouddhique du Gandhara, I. Bd.

6. Der indische Tempel.

Das Hauptbemühen E. B. Havells, des genialen Verkünders und Erklärers der indischen Kunst gilt der Betonung ihrer inneren Einheit auf Grund ihres indischen Ursprungs aus rein indischen Ideenkreisen. Leider hinderte ihn aber sein Hang zur Aufstellung kühner unbeweisbarer Hypothesen, sowie gewisse dilettantische Ideen, die man vielleicht am besten als aryoman kennzeichnet, an der konsequenten Entwicklung und Durchführung seiner im Kern zweifellos richtigen Einstellung. So hoch er auf diesem Weg über die bisherige Behandlung der indischen Kunst emporgestiegen ist, so sehr gilt es, seinen meist bestechenden Ausführungen mit großer Vorsicht zu folgen und Wahrheit von Dichtung wohl zu scheiden.

So trifft Havells Hinweis auf das Dorfheiligtum als Ursprung des indischen Tempels sicher das Richtige und man fragt sich nur, warum er den Ursprung des Tempelturmes auswärts suchen

zu müssen glaubt, obwohl er ihn auch hier vorgebildet hätte finden können. „Ebenso wie die Wurzel der indischen Religion im täglichen Leben des Volkes besser zu finden ist als in Dogmen oder religiösen Festen und Zeremonien, so müssen die Ableitungen der indischen Tempelbaukunst viel eher in den einfachen Tempelhütten des indischen Dorfes gesucht werden, wo indisches Leben auch heute noch seinen vollsten und charakteristisch-



49. Typischer Plan des indischen Tempels

sten Ausdruck findet, als in den prächtigen Bauten, durch welche religiöse Parteigänger königlichen Geblütes die Suprematie ihres eigenen Kultes zu begründen suchten" (Ancient and mediaeval architecture in India, S. 34). Schon die einfachen Dorftempel der Reliefbilder von Bharhut und Sântschî weisen die Elemente jedes Hindutempels auf, die Zella oder *garbhagriha*, die Torhalle oder *antarâla* und die Versammlungshalle der Gläubigen oder *mandapa* (Abb. 19 u. 49). Der Dorftempel ist von einem Zaun umgeben, um den geheiligten Boden zu bezeichnen. Später geschieht dies durch die Plattform des Tempels. War das Urbild eines solchen Dorftempels wiederum die Hütte eines weisen Asketen, woraus sich die Bezeichnung *kuti* oder Haus, die solche Tempel trugen, erklärt, so war das Vorbild des Mandapam die Versammlungshalle des Dorfes.

Die genannten Elemente waren also allen indischen Tempeln gemeinsam, wenn auch verschiedenen Variationen unterworfen. Das Mandapam konnte auch wegbleiben, was bei kleineren Tempeln die Regel war, ebenso wie es bei großen Tempeln durch ein zweites und drittes vermehrt zu werden pflegte. Diese Hallen erhielten ihre besonderen Bezeichnungen je nach ihrer Stellung oder Funktion, Namen die meist mit den Provinzen wechselten.

Damit ist jedoch nur die horizontale Gliederung des typischen Tempels angegeben, nicht seine vertikale, seine Betürmung, deren Erforschung heute das Hauptproblem der indischen Baukunst bildet. Die Cella oder *garbhagriha* (Mutterleib, Schoß des Hauses) ist stets gekrönt mit einem turmartigen Aufbau, der in Nordindien *shikhara* heißt. Beide Teile zusammen, Cella und Turm, bilden ein Ganzes, das in Nord- und Mittelindien vorwiegend *bara deul*, in Südindien *vimâna* (Götterwagen) genannt wird. Mit Vimâna pflegt man aber, zumal auch die Shikharas von Götterwagen abgeleitet werden (vgl. S. 43) alle Cellatürme zu bezeichnen.

Neben diesen allen Hindutempeln gemeinsamen zwei Hauptteilen, dem Bara Deul oder Vimâna und dem Mandapam tritt in Südindien eine dritte Hauptgestalt auf, das *Gopuram* (wörtl Kuhfestung) Stadt- oder Tempeltor, ein pyramidaler Turmtypus von meist rechteckigem Grundriß, der durch seine oft gewaltige Höhe und vierfache Setzung in jeder Umfassungsmauer das weithin sichtbare Wahrzeichen der südindischen Tempel bildet.

Diese Sonderbildung und die verschiedene Architektonik des südindischen und nordindischen Tempels, die in den völlig abweichenden Betürmungen ihren von weitem erkennbaren Ausdruck fand, führte zu einer Einteilung in Stile. Schon das *Mânasâra* braucht eine Einteilung der indischen Tempel in drei Klassen nach Maßgabe des Planes: Der viereckige Tempel heißt *Nâgara*, der achteckige *Drâvidha*, der runde *Vesara*. Der Nâgaratempel, heißt es, herrsche in Âryâvarta vom Himalaya bis zum Vindhyagebirge, der Vesarastil zwischen dieser Gebirgskette und dem Krishnâflusse in Dakschinâpatha, Dekhan, der Drâwidastil endlich im Lande der Tamulen südlich vom Krischnâflusse. Diese Einteilung hat keinerlei wissenschaftlichen Wert und ist für uns belanglos, wenn auch der Tempelstil in den drei genannten Bezirken verschieden ist. Die von Fergusson vorgenommene und seither fast allgemein gebrauchte Einteilung unterscheidet einen

50. Votivmodell einer Shikharatempelcella aus Sârnâth

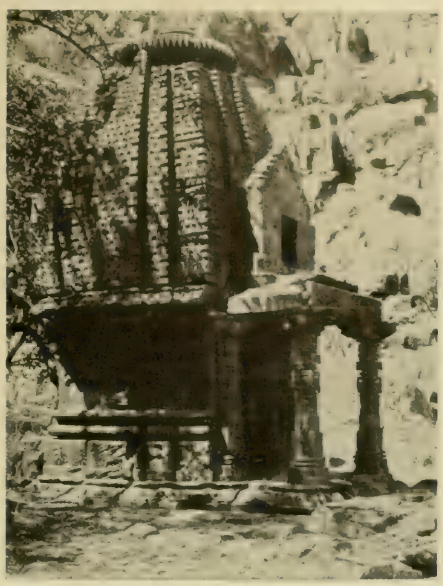
nordindischen oder indoarischen, südindischen oder drâwidischen und einen Tschâlukyastil am Dekhanplateau. Die Ausgrenzung dieser „Stile" läßt den südlichen oder Drâwidatempel nur innerhalb der Tropen oder südlich von 23 ° nördlicher Breite, den indoarischen oder nördlichen nur nördlich des Wendekreises des Krebses sich ausbreiten, ausgenommen die westlichen und östlichen Küstenstriche, während der Tschâlukyastil besonders die westlichen Küstenstriche und Teile von Haiderâbâd einnimmt. Diese Einteilung ist zwar, grob genommen, topographisch richtig, wenn auch mit reichlichen Ausnahmen, ist aber weder von einem Gesichtspunkt aus hergestellt noch sonst befriedigend, vielmehr ihrer Oberflächlichkeit wegen irreführend. Trotzdem ermöglicht sie eine rasche, erste Orientierung und ist schwer ganz zu beseitigen, bevor keine bessere gefunden ist.

Havell wendet sich energisch gegen sie und verlangt von jedem, der die indische Kunst studieren will, zuerst reinen Tisch zu machen mit allen den Etiketten und Klassifizierungen, die von westlichen Archäologen vorgenommen wurden „to mystify the subject". „Die ‚Stile' Fergussons, seien sie nun buddhistisch, dschainistisch und hinduistisch, oder indoarisch, tschalukisch und drawidisch unterschieden, sind durchaus mehr oder weniger historisch falsche Klassifikationen und irreführende Ableitungshinweise." Havell stellt diesen halb ethnographischen, halb historischen Einteilungen eine neue entgegen, indem er erklärt, es gibt nur einen indischen Tempel, der im altindischen Dorftempel und im Dorfhaus wurzelt, schon von der buddhistischen Religion ausgestaltet wird und allmählich mit der Differenzierung der beiden Hauptsekten zwei verschiedene Typen ausbildete, den Vischnu- und den Shivatempel. Der nördliche Shikharatempel sei der Vischnutempel, der südliche Vimânatempel dem Shiva zugedacht. Daß der eine im Norden, der andere im Süden vorherrsche, sei auf das Übergewicht der betreffenden Sekte im Zeitalter der Stilbildung zurückzuführen, die späteren Mischungen endlich hätten nichts zu sagen und seien kein Argument gegen diese Aufstellung.

Der Vaischnavismus, erklärt Havell, war die Religion der Kschatrya oder Kriegerkaste, der Shivaismus die esoterische Religion der Brahmanen oder Priesterkaste. „Als die Hunnen, Araber, Türken und Mongolen mit Feuer und Schwert in Nordindien einbrachen, müssen Tausende friedfertiger Brahmanenmönche und Asketen, deren Klöster zerstört oder entweiht wurden, Zuflucht im Süden der Vindhyakette gesucht haben, die den Dekhan von Nordindien trennt. Die kriegerischen Kschatrya aber blieben zum Kampf für die arische Sache in Âryâvarta. So zeugen die Türme der Vaischnavatempel in Nordindien für den tapferen Kampf der Kschatrya für ihr heiliges Land, während die stolzen Pyramiden der südindischen Tempel Zeugen sind für die Ausbreitung der arischen Kultur unter den drâwidischen Rassen" (Handbook S. 77). Diese Hypothese ist zweifellos geistreich und bestechend und sie entbehrt auch nicht einer gewissen historischen Evidenz, wenn wir etwa an die Râdschputen denken. Ihre Stichhaltigkeit kann sich erst durch die folgenden Ausführungen ergeben. Zunächst müssen wir in einer gesonderten Betrachtung und Gegenüberstellung von Shikhara und Vimâna weitere Klärung suchen.

Shikhara und Vimâna.

Der markante Unterschied zwischen dem nordindischen und dem südindischen Tempel liegt in der verschiedenen Gestaltung ihrer Cellatürme. Während das Shikhara des nordindischen Tempels ein steiler, meist vierseitiger Pfeiler ist, dessen Kanten sich in Kurven zur Spitze verjüngen (Abb. 51), ist das südliche Vimâna eine Terrassenpyramide von drei bis vier, später bis zu zwölf und mehr Geschossen gekrönt mit einer stûpaförmigen Kuppel (Abb. 54).



51. Shikharatempel in Tschohtan Marwar
(Nach Havell Handbook)

Betrachten wir zunächst das Shikhara. Nach den Bauvorschriften des Matsyapurâna soll der Turm das Doppelte der Höhe der Cellawand betragen und aus vier Teilen bestehen, deren zwei untere zusammen *shukánâsa* oder Papageienschnabel genannt werden; der dritte Teil heißt *vedikâ* (geheiligter Ort, Altar), und der vierte besteht aus dem *Kantha* und *âmalasâra* (der reine Kern). Die Bezeichnung Papageienschnabel ergibt sich aus den Krummschnabelartigen, oben spitzen Vorsprüngen der vier Wände an den Typen älteren Stiles. Die Eingrenzung des Vedikâ gegenüber dem vierten Teil geht aus dem Matsyapurâna nicht hervor. Der flachgedrückte kreisrunde Schlußstein wird allgemein *amalaka* genannt und trägt als vasenförmigen Knauf das *amritakalasha*, „Taugefäß". Das Amalaka erklärt Havell als die dem Shiva heilige Frucht des blauen Lotos. Diese Symbolik mag der Stein angenommen haben, sein Ursprung liegt aber, wie wir sehen werden, wo anders.

Die Ursprungsfrage des Shikhara überhaupt hat sich nun, wie bereits angedeutet wurde, zu einem der vielumstrittensten Probleme der indischen Baugeschichte ausgewachsen. Havell entgleiste bei seiner Ableitung vollständig, indem er, gewissen indoenglischen Hypothesen einer arischen Kultur in Mesopotamien folgend, die Kuppel- und Konushäuser des bekannten, schon von Layard in Niniveh gefundenen Reliefs als Königsgräber und Tempel erklärt, die ersteren als Vorläufer der Stûpen mit Shiva, die letzteren shikharagekrönten als Bergtempel mit Vischnu in Verbindung bringt. Das Bemerkenswerteste daran ist, sagt Havell, daß die Nebeneinanderstellung von Vischnus Shikhara und Shivas Stûpa, der Symbole von Leben und Tod, genau so im alten und mittelalterlichen Indien häufig ist (Ancient and mediaeval architecture of India, S. 95 f.). Schwieriger als der Bau solcher Luftschlösser ist deren denkmalartige Verankerung: Man hat nämlich in Indien bisher Shikharas, die über das fünfte Jahrh. n. Chr. zurückreichen, nicht gefunden und fragt sich mit Recht, wie dies zu erklären sei, da wir doch so viele Stûpenreste haben. Havell weist auf die zahlreichen in Sârnâth gefundenen Modelle oder kleinen Votivshikharas hin, die jedoch auch nicht über die angegebene Zeit zurückreichen können. Der Turm über dem heiligen Platz in Bodh Gayâ ist trotz Havells optimistischer

Datierung laut Inschrift von den Birmanen im 11. Jahrh. vollständig restauriert und seither immer wieder hergestellt worden (cf. A. Cunninghams Mahabodhi). Übrigens beweist eine alte Plakette mit seinem Bild, daß er seit alters einen ganz abweichenden, wohl von Birma her importierten, vimânaartigen Typus repräsentierte, nicht den indischen Shikhara (Abb. in Rupam Nr. 10, S. 43).

Wir müssen in der Ursprungsfrage zweierlei unterscheiden, die Herkunft der Gestalt und ihre Bedeutung. Beides ist indisch, wenn auch von verschiedenen Seiten kommend. Die Gestalt des Shikhara, die pyramidale Häufung oder Krönung irgendeines Materials oder eines Baues ist eine Primitivform, die man bei allen Völkern finden kann. Schon der Heuschober hat diese Form. Sie mag in frühesten Zeiten religiöse Bedeutungen angenommen haben, da sie ein primitives, aber ausdrucksvolles Denkmal darstellt. Bei einigen einheimischen Stämmen Indiens, wie bei den Todas in den Nilgiriketten finden wir nun tatsächlich heute noch die Tempelhütte mit einem Shikhara aus verschiedenem Material, meist wohl aus Stein (cf. Fedor Jagors Nachlaß herausg. v. A. Grünwedel, D. Reimer 1914, I. Bd. Südindische Volksstämme, Abb. S. 33). Die Konusse dieser Tempel sind noch dazu mit einem flachen Stein gedeckt, der den Zweck hat, oben eine Öffnung zu decken, in der man Opfergaben verbirgt, die dem öffentlichen Anblick entzogen werden sollen. Ebenso hatten die Deckplatten des Shikhara Hohlräume für Getreide, Juwelen und Gold (cf. Ganguly Orissa, S. 175). Hier wurde also eine altindische Tradition im Stûpa und Shikhara fortgesetzt! Daher auch die Heiligkeit der Spitzen als Vedikâ. Die Gestalt des Shikhara war also in Indien vorgebildet und zwar war sie nicht von den Indoariern mitgebracht, sondern aboriginal. Zwischen diesen aboriginalen Vorbildern und den Monumentalshikharas gab es jedoch noch eine Zwischenstufe, die für die Übernahme dieser Gestalt in die Monumentalbaukunst von ausschlaggebender Bedeutung gewesen zu sein scheint, nämlich den weitaus älteren Götterwagen. Darauf haben besonders Coomaraswamy in seinem Buche Arts and crafts of India and Ceylon und Simpson in seiner Studie „Origins and mutations in Indian and Eastern Architecture" hingewiesen (Transactions of the Royal Society of Brit. Arch. Vol. VII N. S.). „Die Vertrautheit der alten Inder mit Wagen verschiedener Art und der zweifellose Einfluß, den diese auf die volkstümlichen Vorstellungen wegen ihrer weltlichen und rituellen Verwendung ausübten, kann nicht abgeleugnet werden. Wagenprozessionen scheinen schon in den Tagen Ashokas einen Teil der Feste gebildet zu haben. Im Artha Shastra wird der Vorstand des Wagenparks angewiesen, Götterwagen, Festwagen, Kriegswagen, Reisewagen, Wagen zur Erstürmung fester Plätze und Übungswagen zu bauen (Arta Shastra transl. by Prof. Shamashastry Ed. 1915, p. 175)."

Die Prozessionswagen hatten verschiedene Gestalt. Simpson zitiert eine Râmâyanastelle, in der die Stadt Ayodhya ihrer vielen Tempel wegen mit einer Remise verglichen wird, wo die Götterwagen stehen. Und im II. Kap. dieses Epos, wo die Schmückung der Stadt für Râmas Krönung beschrieben wird, heißt es: Es waren Fahnen aufgesteckt auf den Tempeln, die aussahen wie die Spitzen (shikharas) weißer Wolken und auf den Straßenvierungen, Heiligtümern und Wachttürmen. Hölzerne, mit Chunnam weiß bestrichene und bunt bemalte Tempeltürme gab es also schon damals.

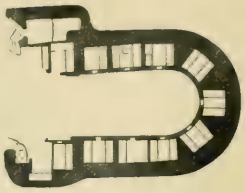
Diese Verse sind kaum jünger als 2. Jahrh. v. Chr. Sie sind eines der besten Argumente gegen Havells Ablehnung der Wagenhypothese mit dem Vorwand, daß „der Tempelwagen, auf welchem das Götterbild in der Prozession herumgeführt wurde, in das Tempelritual nicht eingeführt werden konnte, bevor nicht das Götterbild selbst ein Teil davon geworden war, also nicht vor den Jahrhunderten um Christi Geburt . . ." „Es gibt kein Beispiel von Vimânas

die wie Rathas oder Wagen gebaut wurden vor dem zehnten Jahrhundert" (Anc. and med. arch. in India S. 44). Gemeint sind jene Vimânas, die an der Basis steinerne Räder als Ornament angefügt bekamen, wie in Konârak, Vitthala (Abb. 52), Tâdpatri u. a. O. Aber gerade diese sprechen, obwohl sie erst vom 10. Jahrh. an vorkommen, für diese Hypothese, wie ja auch die Rathas von Mavalipuram nicht umsonst wohl seit jeher diese volkstümliche Bezeichnung führen. Warum hätte man sonst auch die betürmte Cella *vimâna* genannt, das in den hl.[1] Büchern mit *ratha* mehr oder weniger synonym ist? Die Grundbedeutung von Vimâna ist so etwas wie ein „Zeppelin der Alten Welt", sagt S. Krishnaswami Ayengar. Der Name wurde dem Cellaturm deshalb gegeben, weil er an die Vorstellung vom Götterwagen der Lüfte erinnerte. Auch diese Vorstellung von den in den Lüften herumkutschierenden Göttern ist ja eine interreligiöse und fast überall wurden sie auch so dargestellt.

52. Steinwagen im Tempel von Vitthala, Vidschayanagar
Basis und Hauptgeschoß aus einem Stück Granit; Turm aus Ziegel, jetzt zerstört; die Räder sind beweglich. (Nach Fergusson-Burgess)

Die Wagen wurden aus Bambus konstruiert, und dieses Material wurde ausschlaggebend für die Form des Shikhara wie für so viele Baugestalten in Indien.

Gurudas Sarkar, der alle diese Shikharaprobleme und Hypothesen zusammenfassend in einer Studie „Notes on the history of Shikhara temples (Rupam Nr 10, 1922) mit vorbildlicher Objektivität behandelt hat, kommt zu dem Schluß, daß es sehr wahrscheinlich sei, daß die Shikharas der Âryâvarta-Tempel von den kurvilinearen Götterwagen abzuleiten sind, ebenso wie die Mandapas der Orissatempel nach dem Vorbild der südindischen Prozessionswagen des Tiruvadamudurtypus gebaut scheinen. „Die Hauptbedeutung der Vimânas aber, ihr höchster symbolischer Ausdruck," fährt Sarkar fort, „scheint der Aufmerksamkeit der Spezialisten für indische Baukunst entgangen zu sein. Die Shikharas, die über den Cellas wie mythische Zeppeline stehen, weisen notwendig auf ihren ihnen angedichteten himmlischen Ursprung hin und betonen die Verbindung zwischen den menschlichen Anbetern und den himmlischen Gottheiten. Der Turm bezeichnet die Herabkunft der Götter zur Erde mittels des fliegenden Wagens



53. Plan des Felsenvihâra in Bedsâ
(Nach Fergusson-Burgess)

und er bedeutet ferner, daß der Gläubige durch seine hingebende Frömmigkeit und sein religiöses Verdienst durch Erbauung des Tempels seinerzeit mittels des Shikhara die himmlischen Regionen erreichen wird. Daß im indischen Architekten diese Idee lebendig war, beweisen zwei Shikharatempel, in welchen der Symbolismus seinen streng esoterischen Charakter aufgegeben hat. Am Shikhara des Tempels in Tilasma, Mewar Distrikt in Gudscherat, genanntTaleshwara, steht unter dem Amalaka eine der Wand zugekehrte Figur mit herabhängendem Schwert zur Rechten. Sie stellt den König dar, der zum Himmel emporsteigt. Eine gleiche Figur steht an der gleichen Stelle des Shikhara an einem Tempel in Udaypur (cf. Progress Rep. West. Circle 1905, p. 56). Und am Dschainatempel in Ranpur sind Dschainaheilige in ihren Cellen sitzend mit Shikharas als Vimânas (Fahrzeugen) himmelwärts fahrend dargestellt (Ann. Rep. Arch. Surv. 1907/08, Pl. LXXXI, D. D. R. Bhandarkar).

Ebenso wie für das Shikhara müßte auch für den Cellaturm der südlichen Tempel, das Vimâna, die Herleitung vom Götterwagen angenommen werden, zumal sie hier durch die alte populäre Benennung der monolithen Tempel in Mavalipuram seit jeher richtig erkannt war. Die Ableitung dieser Baugestalten von den mehrstöckigen buddhistischen Vihâras wird dadurch nicht beeinträchtigt. Hier wäre eine aus der Praxis hervorgegangene Baugestalt zu repräsentativ-symbolischen Zwecken von den Prozessionswagen übernommen worden, um schließlich monumentalisiert zu werden. Auch dieser Typus hat sich in Nordindien, als dem Herde des Buddhismus und der ihn ablösenden Sekten ausgebildet und wurde von den nach Süden zurückweichenden Brahmanen in das Land der Tamulen gebracht. Ruinen solcher Shivatempel aus den ersten Jahrhunderten n. Chr. glaubt Dr. Führer in Rampur, Rampeli-Distrikt bei Benares, gefunden zu haben. Ein zweistöckiger Shivatempel aus Ziegeln läßt noch seine erste Terrasse mit neun Cellen und die zweite mit sieben Cellen umgeben erkennen (Progr. Rep. Epigr. and Arch. Branches North-Western Provinces and Oudh 1891—92, p. 2). Dagegen findet sich dort kein Shikhara. Ein Beweis für die Richtigkeit der Unterscheidung Havells in Shiva und Vischnutempel, die ursprünglich durch ihre Betürmung streng geschieden waren und erst später, je nach der Vorherrschaft der einen oder anderen Sekte beiden Göttern dienten.

Der Hinweis auf das Kloster als Vorbild der südlichen Vimânas wurde von verschiedenen Seiten gebracht, nur wurde stets das buddhistische Kloster als das einzig in Betracht kommende herangezogen, während Havell mit Recht betont, daß diese Klöster von allen Sekten benutzt wurden. Die ältesten erhaltenen Vimânas sind die so gestalteten Felsenbauten in Mavalipuram, insbesondere das Dhârmarâdscha-Ratha. Havell bezeichnet dieses und andere in seinen Abbildungen direkt als monolithe Modelle von mehrstöckigen Klöstern (Ancient and mediaeval Architecture of India Pl. XXIII). Er weist darauf hin, daß die Anordnung der Cellen im Viereck oder im Kreis um ein zentrales Tschaitya, das zumeist ein Stûpa war, sehr häufig ist. In Bedsâ gibt es sogar eine apsidale Felsentschaityahalle mit Cellen im Halbkreis, aber ohne Dâgoba in der Mitte (Abb. 53). Die Cellen dienten ursprünglich den Mönchen als Wohnung, später aber, wie in Bedsâ, für ihre Yogiübungen, ihre Versenkungen, und endlich wurden sie Cellen für Götter, für die Aspekte oder Shaktis der obersten Gottheiten. Darum erklären sich wohl die fünf bis neun Zellen oder Kapellen, die häufig um die Hauptcella der süd- und mittelindischen Tempel angeordnet sind, z. B. im Kailâsa von Elûra. Wenn wir uns diese Entwicklung vor Augen

54. Dharmarâdscha Rath in Mavalipuram

halten und andererseits an die stufenweise Rangordnung in den indischen mehrstöckigen Universitäts-Klöstern denken, die sowohl für Buddhisten wie für Brahmanen bestanden, so kommen wir der symbolischen Bedeutung der Rathas von Mavalipuram und der Vimânas überhaupt näher. „Nach den Pâlibüchern war die geistige Schulung der Theologen in sechs Stufen geteilt. Sobald die der ersten Stufe vorgeschriebenen Texte gemeistert waren, wurden die Mönche von den täglichen, mit der Notdurft des Lebens zusammenhängenden Beschäftigungen befreit. Hatten sie zwei Kurse absolviert, so wurde ihnen erlaubt, in einem oberen „möblierten Zimmer" zu wohnen. Die, welche Kenner von drei Teilen waren, durften sich einen Diener aus den unteren Klassen vergönnen. Vierfache Meisterschaft gab den Mönchen das Recht auf Dienste seitens der Laienschüler, die „reine Menschen" (*upasakas*) genannt wurden. Die Belohnung für Absolvierung der fünften Stufe war ein Elephantenwagen. Der Mönch endlich, welcher die vollständige Kenntnis aller sechs Abteilungen errungen hatte, wurde zum Abt geweiht und erhielt eine Ehreneskorte. Zweifellos war die Idee dieses gradweisen Aufstieges nicht ausschließlich buddhistisch, sondern basierte auf der scholastischen Tradition der vedischen Schulung" (Havell l. c. S. 84). Hiuen Tsang und andere Pilger haben uns Beschreibungen solcher gelehrten Pflegestätten religiöser Wissenschaft, wie Nâlanda, Taxila u. a. gegeben, doch sie liegen alle in Ruinen.

55. Relief des Baumheiligtums zu Bodhi-Gayâ vom Stûpa in Bharhut

Hiuen Tsang sah in Nâlanda vierstöckige Häuser der Mönche mit drachengeschmückten Pfeilern und mit Balkenwerk, das in allen Regenbogenfarben strahlte, mit jadegeschmückten Säulen, rot bemalt und reich geschnitzt, und Balustraden aus geschnitztem Gitterwerk. Die Dächer waren mit glasierten Ziegeln von leuchtenden Farben gedeckt, die sich durch Reflex vervielfachten und stets neue Effekte hervorbrachten.

Wir können mit Havell annehmen, daß Felsenbauten wie das Dharmarâdscha Ratha in Mavalipuram (Abb. 54) mehr oder weniger freie Modelle solcher Bauten sind, wobei wir es dahingestellt lassen müssen, ob die Vermittlung direkt oder durch Götterwagen solcher Art stattgefunden hat. Freistehende, aus dem Felsen gehauene Tempel hatten stets struktive Vorbilder, wie es überzeugend auch der Kailâsa von Elûra zeigt und als Vorbilder für solche kostspieligen Ewigkeitsbauten kamen wohl nur weit verbreitete religiöse Bautypen in Betracht. fertige Typen, die schon außerhalb der rein gestaltlichen Entwicklung standen und für die jedes Detail vorschriftsmäßig festgelegt war. Nur so konnte die unvergängliche Schönheit eines Dharmarâdscha Ratha zustande kommen. Solche fertige Typen, die mehr auf Symmetrie und Zahlensymbolik hin durchgebildet als für den praktischen Gebrauch bestimmt waren, konnten wohl nur im Götterwagenbau sich ausgebildet haben. Vom ursprünglichen Aussehen solcher Tschaityaklöster gibt uns jedoch das Bodhibaumheiligtum der Bharhutreliefs, auf das Havell hinweist, eine gute Andeutung (Abb. 55). In Nordindien sind nach Havells Ansicht die mehrkuppeligen Moscheen und Grabbauten der Muhammedaner die Nachkommen dieser älteren Klöster. „Der Päntsch-ratna oder „Fünf-Juwelen-Tempel", von dem der Plan des Tâdsch Mahall (Abb. in Burgers Hdbch.: Diez, Kunst d. islam. Völker Taf. IV) übernommen ist, war wahrscheinlich ein kleines Kloster mit Veranda rings um die Cella, die das Tschaitya (im Sinne von Reliquie) oder Bild enthielt und mit einem Yogisitz in jeder der vier Ecken." Und ein Navaratna oder „Neun-Juwelen-Tempel" war ein ähnliches Kloster mit zwei Stockwerken (Havell l. c. S. 84).

56. Buddhistischer Shikharatempel mit Vihâra in Sântschi
(Nach J. Marshall; Plan v. Santschi 45)

Es scheint mir, daß wir der Wahrheit des Ursprunges des Vimâna am nächsten kommen, wenn wir im Sinne der obigen Ausführungen eine Fusion der Hypothese Havells und anderer, also der Ableitung vom mehrstöckigen, indischen Kloster, mit jener vom Götterwagen, der nach dem Vorbilde solcher Klöster gebaut wurde, nahelegen.

a. Der Shikhara-Vischnu-Tempel.

Die Geschichte des Shikharatempels ist erst in allmählicher Aufklärung begriffen und soll hier nur mit wenigen Worten skizziert werden, bevor wir zur Beschreibung einiger typischer Denkmäler übergehen. Die Tempel der Guptazeit in Eran, Bhilsar, Udaygiri, Tigowa, Deogarh und Natschna-Kuthara waren aus Stein gebaut und in den ältesten dieser Ruinen deutet die quadratische Gestalt und die strenge Einfachheit auf die Felsentempel als ihr Vorbild (Sarkar l. c.). In Udaygiri und Natschna-Kuthara (bei Dschaso, C. I.) seien einzelne struktive Tempel den Felstempeln nachgemacht, besonders im äußeren Skulpturenschmuck. In Natschna steht aber auch ein Guptatempel des Tschaturmukha Mahâdeva (Viergesichtigen Shiva oder Brahma), der zur Zeit, als Cunningham ihn sah und beschrieb, einen fast 40 Fuß hohen Turm mit leicht gekurvten Seiten hatte (Progr. Rep. S. W. Circle 1919, p. 61 m. Abb. von R. D. Banerjee). Ein ähnlicher Shikharatempel steht in Deogarh, doch ist der Turm schon eingestürzt. In der Datierung schwankt man zwischen 5.—7. Jh. Außer diesen Denkmälern beweisen epigraphische Funde und ein Tonsiegelfragment mit Shikhara aus Parbati (Abb. Rupam Nr. 10 l. c.), daß das Shikhara in der Guptazeit mindestens seit dem 5. Jh. schon verbreitet war. Ihre einstigen Standplätze offenbaren sich durch Trümmer der Amalakaplatten. Diesen Aufstellungen G. Sarkars

57. Typus des Shikhara-Vischnu-Tempels: Tempel des Pataleshvara in Amarkantak
(Nach Arch. Survey, Bombay 1921)

gegenüber, der sich selbst wieder auf die z. T. überholten Datierungen Cunninghams stützt, ist Vorsicht geboten, bis die Bestätigungen seitens der neueren Untersuchungen vorliegen. Trotzdem gibt es viele Beweise und es unterliegt schon heute keinem Zweifel mehr, daß die Shikharaform schon in der Guptazeit ausgebildet und von allen Sekten verwendet wurde.

Auch in den südwestlich im Flußgebiet der Krischna gelegenen alten Kultorten Aihole und Pattadakal gibt es dschainistische und brahmanische Tempel, die den buddhistischen Tschaityahallen nachgebaut sind und Shikharas aufgesetzt hatten. Da diese Bauten außerhalb des Guptaeinflusses stehen, sind ihre Türme ein besonders gewichtiger Beweis für den einheimischen Ursprung des Shikhara. Diese Tempel beweisen aber auch, wie man in der Frühzeit des den Buddhismus ablösenden Brahmanismus unsicher tastend die Gestalt des neuen Tempels suchte, bis man sie — in Orissa (?) — unter günstigen Verhältnissen im 8.—10. Jh. endgültig festlegte. In den Ruinen von Aihole und Pattadakal kann man alle die Phasen der Entwicklung vom 5. bis zum 14. Jh. studieren. Eine künftige monographische Bearbeitung dieser Tempelplätze dürfte viel Aufklärung bringen.

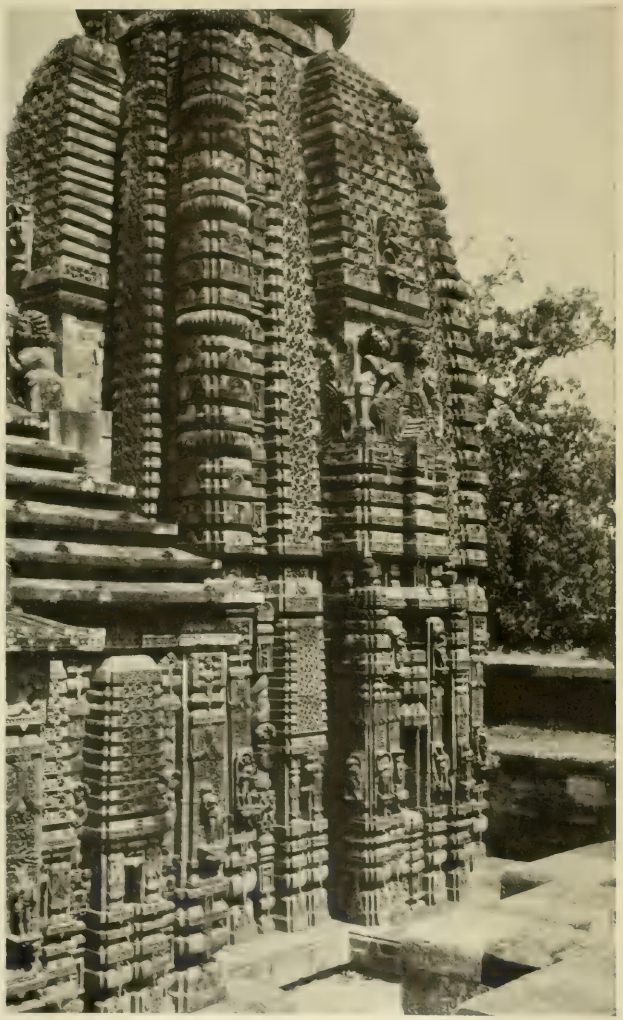
Vom 9.—13. Jh. blüht der Aryâvartastil des Shikharatempels. Er kulminiert in der Provinz Orissa in der „Black Pagode" von Konarak und dem Mukteshvartempel in Bhuvaneshvar, die um die Bezeichnung „Jewel of Orissan art" wetteifern. Die Datierung der Orissatempel wurde und wird bis heute häufig zu früh angesetzt. Nach Smith reichen sie aus epigraphischen Gründen nicht über das 8. Jh. zurück und stammen aus dem 8.—10. Jh. (Hist. of fine arts S. 191). Simpson bestimmt ihr Alter nach der Kurve der Türme. In Tempeln früheren Datums beginnt die Krümmung meist an der Spitze, wie am Lingarâdsch Tempel, der, wenn auch später als der Parashurâmeshvar, zweifellos eines der frühen Denkmäler der Orissa-Turmkonstruktion ist. In der Khadschurâhogruppe finden wir enge Verwandtschaft mit Orissa, und keine Unsicherheit mehr in irgendeinem Teil. „Jede Form ist bestimmt und endgültig, der Typ ist anerkannt. Die Dekoration ist reich und schön ausgearbeitet und setzt lange Erfahrung voraus" (Simpson, l. c.). Zwischen dem 11.—14. Jh. erreichte das Shikhara den Höhepunkt der Entwicklung und nahm seinen Siegeslauf über die Kolonialländer.

Wie die Stûpas erscheinen auch die Shikharas in allen Größen von kleinen Votivtürmchen

angefangen bis zu den Riesentürmen der großen Pilgertempel. In mannigfaltigen sehr ansprechenden Variationen begegnet man ihnen in tausenden von Weg- und Dorfkapellen nur als betürmten Cellas mit kleinen oder ohne Vorhallen (Abb. 57). Den Ansprüchen größerer Frequenz und Repräsentation der Residenztempel wurde man durch Anbau der Mandapas gerecht. Diese Tempelhallen wurden wohl auch für Durbars der Könige und in Dorftempeln für die Versammlungen der Dorfgemeinde benutzt. Beratungen und religiös-philosophische Diskussionen konnten darin abgehalten werden. So schwankt auch diese Baugestalt je nach den bereitgestellten Mitteln und dem Zwecke zwischen kleinen, offenen Portiken und riesigen Säulenhallen, die mit allem Prunke plastischer Ornamentik ausgestattet wurden.

Eine der ältesten Kultstätten Indiens, die von den Zerstörungen durch die Eroberungsvölker verschont blieben, ist Bhuvaneshvar, die Hauptstadt des Königreiches Orissa, des Kalinga Ashokas. Gleich Benares ist diese Stadt ein Sitz der Götter, ein Tirth oder Pilgerort, umkreist von einem Pilgerprozessionspfad und angefüllt mit hunderten von Tempeln. Ihr Name „Herr der Welt" bekundet die alte Bestimmung der Stadt als Herrschersitz und die Tempel sind fast alle mit dem königlichen Shikhara gekrönt und haben das orthodoxe Aussehen des sonnenwärts gerichteten Vischnutempels, obwohl oft auch Shiva der verehrte Gott ist. Der größte Tempel von Bhuvaneshvar ist der Große Lingarâdscha. Er bestand ursprünglich wie alle Orissatempel nur aus dem hier so genannten Baradeul (der Stätte des Tempels = Cella) und dem Dschagamohana, der Versammlungshalle, doch wurden später noch zwei Mandapas angebaut. Er ist aus dem heimischen Lateritstein ohne Bindemittel sorgfältig gebaut und sein Shikhara (Abb. in Fergusson-Burgess II, 101 und Havell Handbook Pl. XIV A) zeichnet sich durch monumentale Einfacheit und Größe aus, die ihn zu einem der größten Bauwerke Indiens stempeln. Den Widerspruch zwischen der brahmanischen Datierung ins 7. Jh. und der stilistisch dem 9.—10. Jh. angehörenden äußeren Erscheinung brachte Havell zur Annahme, daß auch hier später eine zweite Ummantelung bzw. Vergrößerung stattgefunden habe, wie sie z. B. am Großen Stûpa in Sântschi festgestellt wurde. Von den zahlreichen anderen Tempeln in Bhuvaneshvar gilt der Parashurâmeshvara, ein Shivalingamtempel, als der älteste, aus dem 8.—9. Jh. stammend; sein Mandapam hat eine von den typischen Orissahallen abweichende Gestalt mit Doppeldach, durch dessen Zwischenraum Licht einströmt (Abb. Ferg.-Burgess H. I. E. A. II, 96). Mit dem prachtvoll skulpierten Baradeul dieses Tempels wetteifert der aus Sandstein gebaute Mukteshvara-Tempel aus dem 6.—7. Jh., den Burgess als die Perle unter den Orissatempeln bezeichnet und von dem die folgende eingehende Beschreibung von St. Kramrisch eine anschauliche Vorstellung vermitteln möge (Abb. 58).

„Das Heiligtum, eine kubische Zelle, ist von einem Turmbau überdacht, dessen horizontale Steinschichten im Inneren treppenartig ansteigen, während das Äußere jene breit ansteigende Kurvatur erhält, die für den Turm (Shikhara) der nördlichen Hälfte Indiens so bezeichnend ist. Die starken Mauern der Cella gliedern sich auf jeder Seite in fünf breite Pfeilervorlagen, die Dicke der Mauern entspricht der Länge des Eckpfeilers. Die Kurvatur des Turmes und die Fünfzahl der Pfeiler (ein Mittelpfeiler, *Râhâpâga*, zwei Eckpfeiler, *Konakpâgas;* zwei Mittelpfeiler, *Anarthapâgas*) machen ihn zum *Rekha pancharatha Deul.* Seine fünffache Vertikalgliederung wird aufs mannigfaltigste von horizontalen Bändern gebrochen. Das unterste ist die Terrasse, auf der der Bau aufsteht, sie begleitet seine Vor- und Rücksprünge und unterstreicht sie mit massivem Akzent. Die Mauer des Cellakubus (*bâda*) besteht im Mukteshvara-Tempel aus einem Sockel (*pabhâga*), dessen fünf Teile ein Kyma rectum + Kyma reversum (*khura*), ein vasenförmiges Profil (*kumbha*), ein Kyma rectum (*pata*), ein anderes mit abgerundeten Kanten und schließlich ein letztes (*basanta*) ist, auf dem unmittelbar der figurengeschmückte Teil der Cellawand (*janghâ*) aufruht. In ihm sind Nischen für die Dikpâlas, die Gottheiten der Weltrichtungen ausgespart, während die Pfeiler selbst die Gestalten von Devis (Göttinnen) tragen. Ein reich profilierter Mauerstreifen (*bârândi*) trennt mit tiefendunkler Einschnürung darüber den Cellakubus (*bâda*) vom Turm (*rekha, rathaka*), der sich kurvig nach



58. Südliche Teilansicht des Mukteshvara-Tempels in Bhuvaneshvar (Phot. Johnston & Hoffmann, Calcutta)

oben verjüngt, so daß die letzte Steinschicht (*ghad chakda*) gerade die Hälfte des Cellaviereckes ausmacht. Darüber schnürt ein Hals (*beki*) das wuchtige Aufdrängen der vierkantigen Mauerpfeiler zur Rundform ein, die ihren Schlußstein (*amlaka śilâ*) in eine Steinkappe (*karpuri*) mit einem topfförmigen Aufsatz (*kalaśa*) sich verjüngen und enden läßt, der den Dreizack, wenn es ein Shiva-Tempel ist, das Wurfrad im Fall eines Vischnutempels trägt. Die Versammlungshalle der Pilger, Dschagamohana, die der Cella im Westen vorgelagert ist, stellt den Typus des *Pida Deul* dar, denn das pyramidenförmige Dach wird von wagrechten Steinlagen gebildet (*pidas*), deren freie Enden mit seicht gekurvten Oberflächen stufenförmig übereinander vorspringen.

Die wuchtigen Licht- und Schattenmassen der architektonischen Horizontal-Aufteilung werden von vertikal facettierten Kanten, im Tiefendunkel gehaltenen, vertikal verlaufenden Mustern und dem plastischen Reichtum einer Welt, die Gott und Groteske vor Blütengewinde setzt, in ständig wechselnde Beziehung gebracht. Das im Schrägschnitt in Steinpaneele eingefangene Blätter- und Blütengewoge und geometrische Muster ohne Ende im Tiefendunkel bilden oft nur die untere Schicht, über der breite Kirttimukhas (Löwenfratzen) überschwängliche Perlenketten rechts und links hinrieseln lassen. Das führende Muster aber, das nicht allein die beiden den Mittelpfeiler flankierenden Anarthapâgas fast der gesamten Länge nach überzieht, sondern sich auch am oberen Teil des breiten Mittelpfeilers (Râhâpâga) und an den Wänden der Pilgerhalle breit macht, ist ein Geriesel ohne Ende, in das sich verjüngende konzentrische Kreise

tief eingebohrt haben und dessen spitzbogiger äußerster Umkreis an jene Fenster erinnert, die den buddhistischen Felstempeln riesenhaft dunkle Augen waren. Das Muster erscheint in verschiedener Fassung an Rekha Deul und Dschagamohana als Flächenüberzug, während einzelne dieser Fensteraugen die Mitte der Eckpfeiler (Konakpâgas) betonen und im allgemeinen die diskrete Rolle von Mittelgliedern und Abschlüssen spielen. Ein anderes oft benutztes Architekturmotiv ist die amlaka Form des Schlußsteines, die in regelmäßiger Wiederkehr die Konakpâgas in Stockwerke (*bhumis*) gliedert.

Das Fenstermuster erhält seine reichste Gestalt in der Mitte des Mittelpfeilers, wo es die offene Lotusblüte im innersten Kreis und fliegende Luftgeister herum umfaßt, während es selbst sich aus dem offenen Maul der vollplastischen Kirttimukha zu ergießen und gleichzeitig von grinsenden Dämonen heraldisch an die Fläche des Pfeilers mit Ketten gefesselt zu werden scheint. Hier erreicht die Verquickung der Reliefebenen, das Übergehen architektonischer Betonung in plastische Sinnfälligkeit, ihren Höhepunkt. Die tanzende Devi (Parvati?) im obersten Abteil des Rekha, die tiefbeschattete Nische, die sich für den Dikpâla an der Cellawand auftut, zerlegen wiederum Plastik und Architektur, Muster und Darstellung in die ursprünglichen Komponenten, die das „Sonnenfenster" besonders, aber auch der ganze Tempel, als Einheit genommen, vergessen machte." (St. Kramrisch, Grundlagen der indischen Kunst, S. 107 f.)

In der Provinz Orissa sind außerdem die Tempel von Konârak, der alten und Purî, der späteren Hauptstadt berühmt. Die sogenannte „Schwarze Pagode" von Konârak wird vielfach als Sonnentempel bezeichnet, hat jedoch die plastische Ausstattung der Tempel des Vischnu, der ja auch den älteren Sonnenkult als Sûrya-Nârâyana geerbt hat. Der Tempel bestand ursprünglich aus Shikhara und Mandapam und gliedert sich völlig dem Orissatypus ein. Purî ist die hl. Stadt des Dschagannâth, des Vischnu als „Herr der Welt". Sein weithin berühmter, nach Dschagannâth benannter Tempel geht in das 12. Jh. zurück und liegt von zweifacher Mauer umgeben auf einer Bodenerhebung der Stadt (Plan bei Ferg.-Burgess II, 108). Er wetteifert an Größe mit dem Großen Tempel von Bhuvaneshvar und hat wie jener vier Teile, Baradeul, Dschagamohana, Nâta-mandir und Bhoga-mandir und ist von zahlreichen Satelliten umgeben. Künstlerisch reicht dieser als Heiligtum so angesehene Tempel an seinen Rivalen nicht entfernt heran. Sein plumpes Shikhara zeigt, welche ausschlaggebende Bedeutung für die Erscheinung dieser Leviathane die Proportionen und Gliederung der Teile und Kurvaturen haben.

Nach Bhuvaneshvar ist die alte Residenz der Tschandelakönige Khadschurâho, südöstlich von Gwâlior in Zentral-Indien, die älteste und reichste Tempelstätte dieser Gruppe mit etwa dreißig Tempeln aus dem 10.—11. Jh., die von Dschainas, Vaischnavas und Shaivas erbaut wurden, aber alle dem Shikharatypus angehören. Der eigenartige Typus dieser sich sehr gleichenden Tempel wird durch den Taf. III wiedergegebenen Kandarya Mahâdeva-Tempel der Shaivas gut repräsentiert.

Ein Vergleich dieses Tempels mit dem Mukteshvar-Tempel in Bhuvaneshvar gibt uns einen klaren Einblick in die Entwicklung dieser Turmarchitektur während des dazwischen liegenden halben Jahrtausends. Die Vorhallen sind mit der Cella auf eine gemeinsame hohe, über eine Stiege erreichbare Basis gebracht und durch den einbezogenen Umgang zu einer Einheit verschmolzen. Dagegen hat die Oberfläche eine Auflösung und Vervielfältigung der früher vom Boden bis zur Spitze straff aufsteigenden Teile erfahren. Die am Mukteshvar klar gesonderten fünf Glieder jeder Turmwand, Râhâpâga, Anarthapâgas und Konakpâgas sind in Teilshikharas aufgelöst, die das oben herauswachsende zentrale Hauptshikhara überwuchern. Die Mittelpfeiler tragen die kioskartigen Balkone, durch die allein das nötige Licht ins Innere dringen kann und unterdrücken mit ihren stark vorspringenden Risaliten die Seitenpfeiler, Anarthapâgas und Konakpâgas. Die dreieckigen Dachbekrönungen der Kioske sind ornamentalisierte Sonnenfenster und erinnern mit ihrem Cellenwerk an islamische Cellenfüllungen, die sie an Irrationalität noch übertreffen. Mit den sparsam flach ornamentierten Kioskpfeilern kontrastieren die wulstigen Eckpfeiler mit je drei Horizontalreihen dichtgedrängter Figuren. Ein Vergleich mit dem in Havells Handbuch abgebildeten Tschaturbhudscha-Tempel der Vaischnava zeigt die innerhalb dieses hier herrschenden festgeprägten Typus möglichen Variationen.

Wie aus diesem dramatischen Widerspiel der Shikhararisalite mit den Teilshikharas an den Tempeln von Khadschurâho allmählich ein Ausgleich in Form einer schematisierten Teilung statt-

59. Vorhalle des Sâsbahûtempels am Festungsberg in Gwâlior
(phot. Diez-Niedermayer)

60. Teli-ka Mandir am Festungsberg in Gwâlior

fand, zeigen die Shikharas des Gondeshvaratempels von Sinnar bei Nâsik nördlich von Bombay vom Beginn des 12. Jh., von Udayapur im Gwâlior Distrikt, Amaranâth in Kalyân bei Bombay u. v. a. Die alten Hauptpfeiler des klassischen Shikhara, die Râhâpâgas, sind zu schmalen Rippen degeneriert und an Stelle der Anarthapâgas und Konakpâgas gleichmäßige Reihen von Zwergshikharas getreten, die nun zu ornamentalen Schmuckketten zusammengeschweißt wurden.

Seltenere Variationen zeigen die beiden Tempel am vielumstürmten Burghügel von Gwâlior. Von dem 1093 vollendeten Sâs Bahû, der dem Vischnu-Padmanâbha geweiht ist, steht nur mehr die Ruine des dreistökkigen Mandapam. Der Teli-ka-Mandir vom 10.—11. Jh. (?) vereinigt wieder Halle und Cella in einem Prisma von abgetrepptem quadratischem Grundriß, spitzt sich aber nicht in ein Shikhara zu, sondern endet in einem Sonnendach, das wahrscheinlich mit mehreren Amalakas gekrönt war. Diese für Tempel dieser Zeit außergewöhnliche Dachform erklärt das Mânasâra mit der Einteilung der Vimânas oder Götterschreine nach der Gestaltung des Götterbildes in der Cella. Und zwar enthalten die *sthânaka* (d. i. feststehenden) ein aufrecht stehendes, die *âsana* ein sitzendes und die *sâyana* ein liegendes Götterbild (Râm Râz p. 49). Der Sthânatyp würde ein Bild des Vischnu als die Säule des Universums oder des Buddha in einem ähnlichen Aspekt als den Lehrer des Gesetzes enthalten. Sein Dach wäre das Shikhara. Der Âsanatypus wäre durch ein Bild des Buddha oder Shiva in Yogastellung oder auf einem Thron sitzend und das Dach wäre flach oder mit einer Kuppel bedeckt oder kom-

61. Tempel in Tschandrehe, C. J. A.
(Nach Arch. Survey)

62. Der Goldene Tempel in Benares

biniert wie Ardschunas Rath. Bhimas Rath (Abb. 67) zeigt dagegen das liegende Formendach des dritten oder Sâyanatypus. So eingedeckte Tempel wären ursprünglich für ein liegendes Götterbild wie Buddha im Parinirwana oder Vischnu-Nârâyana in der kosmischen Schlange Ananta ruhend bestimmt gewesen. Später hielt man sich mit dem Götterbild nicht mehr genau an diese alten Vorschriften, zumal ja das Dach selbst Symbol war. Auch im Telika Mandir ist die Cella nicht für ein liegendes Götterbild gestaltet, nur das doppelt gewölbte Dach mit den Sonnenfenstern zeigt an, daß es für ein Bild des Vischnu-Nârâyana bestimmt war (cf. Havell A. M. A. I. S. 118).

Den seltenen Typus des Rundtempels zeigt ein Shivatempel aus Tschandrehe bei Rewa s.w. von Benares (Abb. 61). Er wird nach der Tschedidynastie von Dahala in Indien Tscheditypus genannt und wurde Mitte des 10. Jh. erbaut. Garbhagriha und Shikhara sind kreisrund, Antarâla und Mandapam vorgesetzt. Die Kegelfläche des Shikara ist mit dem ornamentalisierten Tschaitya-Sonnenfenster-Muster überzogen, einer parallelen Ornamentbildung zum islamischen „Stalaktiten"-Cellenmuster. Übereinander gestellte ornamentale Sonnenfenster krönen auch die Antarâla. Der Pataleshvara-Tempel in Amarkantak (Zentral-Indien), einem heiligen Ort, der als Ursprung der Narmada und Sonne gilt, gibt ein Bild vom weit verbreiteten typischen kleineren Tempel des Orissatypus, bestehend aus Mandapam mit Schirmdach und Garbhagriha mit Shikhara (Abb. 57).

63. Narasimhatempel in Peddamudiyam, Cuddapah-Distrikt.
(Nach A. S. Madras 1915—16)

Den neueren Shikharatempel kann man am besten im türmereichen Benares studieren, das leider durch die islamische Invasion aller alten Bauten beraubt ist. Daß diese Stadt trotzdem heute noch auf jeden Besucher einen unvergeßlichen Eindruck macht, verdankt sie ihrer unbeschreiblich malerischen Lage am Ganges mit dem lebhaften religiösen Treiben am heiligen Wasser. Wie Abb. 62 zeigt, verlor das Shikhara seine adelige Erscheinung und wurde ein Turm von seelenlosem dekorativem Gepräge. Den altindischen Formen gesellten sich islamische Kuppeln und schufen eine konventionelle Mischarchitektur, die der europäischen des 19. Jh. gleichwertig ist.

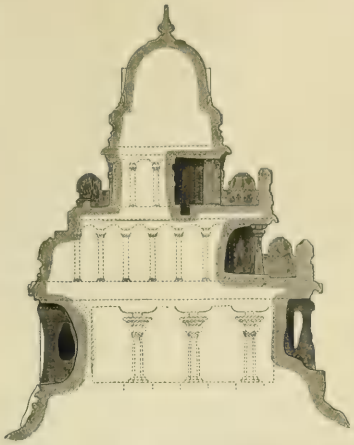
b. Der Shiva-Tempel.

Die neue, der indischen Tradition folgende Einteilung E. B. Havells der indischen Tempel in Vischnu- und Shivatempel vertieft unsere Erkenntnis des Geistes und der Symbolik der religiösen Baukunst außerordentlich. Das gleichzeitige Erscheinen beider Typen nicht nur im südwestlichen Pattadakal, sondern auch in anderen großen Tempelplätzen, wie in Khadschurâho und Bhuvaneshvar (Orissa) ist ein äußerlicher Beweis für die Richtigkeit dieser Einteilung. Der wichtigere innere Beweis liegt in der durchgehenden Symbolik der indischen Baukunst, die nur aus dieser, nicht nach äußeren Gesichtspunkten gestaltet hat. Die schon frühzeitig zu beobachtende Vermischung der tatsächlichen Widmungen der beiden Tempeltypen, die wir im nächsten Abschnitt behandeln, ist eine natürliche Erscheinung der Spätzeit. Eine allmähliche Differenzierung des nordindischen und südindischen Baustils besteht allerdings trotzdem — veränderte sich die Architektonik doch durch ganz Indien von Provinz zu Provinz. Allein die Benennungen der Teile sind für beide Tempeltypen ursprünglich gleich und werden im Mânasâra der südindischen Silpashastras gleich bezeichnet wie in Nordindien, als *garbhagriha*, d. i. Cella, *antarâla* oder Vorhalle und *ardhimandapa* oder Frontsäulenhalle. Die verschiedene Krönung der Tempelcella aber erklärt Havell aus den verschiedenen Aspekten ihrer Gottheiten: Das Shikhara entspricht der kriegerisch-königlichen Funktion des Vischnu-Krischna, des göttlichen Heerführers der Kschatriyas, der Stûpa dagegen der meditativen, auf Erkenntnis gerichteten Funktion des „Herrn des Todes".

Erst im späteren Mittelalter, etwa vom 10. Jh. an, entwickelte sich in Südindien ein vom nördlichen verschiedener Tempelstil, der auf die ursprüngliche Symbolik und ihre differenzierende Zuteilung wenig Rücksicht nahm und ganz nur ins Großdimensionale, Ungeheure strebte, der jedoch den Kunstforscher kaum mehr interessiert als die späten gotischen Dome, die im 17.—19. Jh. ausgebaut wurden.

64. Draupadi Rath in Mavalipuram

Bevor wir uns der Betrachtung der klassischen Denkmäler indischer Baukunst in Südindien, den Felsentempeln in Mavalipuram zuwenden, sei noch ein Blick auf den volkstümlichen kleinen Shivatempel geworfen, für den A. H. Longhurst, Superintendent des Archaeological Survey in Madras eine beachtenswerte Ableitung gefunden hat (cf. Arch. Surv. A. R. Southern circle 1915—16, S. 28 ff.), die uns wieder die Bodenständigkeit der indischen Baugestalten bestätigt und die nicht für den Shivatempel allein, sondern ebensogut auch für den Vischnutempel geltend gemacht werden kann. Der provinzielle Dorftempel besteht aus der Cella und dem darauf gesetzten Turm, der in Südindien allgemein Stûpi genannt wird und der, besonders, wenn er seines Schmuckes beraubt ist, den mehrgeschossigen buddhistischen Stûpas seit der Kuschanperiode gleicht. Diesen volkstümlichen südindischen Shivatempel leitet nun A. W. Longhurst von den südindischen Grab-Dolmen ab, die aus vier riesigen Steinplatten, wahrscheinlich als Behausung der Geister der Abgeschiedenen und Behälter der Totenbeigaben errichtet und später häufig als Gräber von Helden benutzt wurden, die schließlich als Avatars Vischnus oder Shivas verehrt wurden. Solche Plattencellen mit Shivalingam und Mandapam aus Platten, also primitive Shivatempel haben sich erhalten. Diesen Cellen wurde als Bekrönung das Stûpi aufgesetzt, dessen Ähnlichkeit mit Stûpamodellen für die Ableitung spricht. Wie der spätere Stûpa aus mehreren, mindestens aber zwei Terrassen mit flachen, überragenden Dächern besteht, auf dessen oberstem die Kuppel aufsitzt, ebenso auch der Stûpi des volkstümlichen Hindutempels. Statt der Elefanten und Löwen sind in die vier Ecken Nandibullen, das Vehikel des Shiva gesetzt und die Nischen tragen statt der Buddhastatuen Shivabilder. Wie jener erscheint auch dieser oft als Asket in sitzender Yogistellung. Das Ziegelwerk der Stûpi ist stets mit Stuck überzogen und farbig bemalt, das Kalasha meist vergoldet. Wie die Buddhisten ihre Stûpen später mit Reliefs und Figuren schmückten, so auch die Hindutempel, und sie wurden derart überfüllt, daß von der ursprünglichen reinen Form fast nichts mehr zu sehen war. Ihrer Ornamentik aber beraubt gleichen sich beide, Stûpi und Stûpa. Der Vaishnavatempel in Peddamudiyam im Cuddapah-Distrikt aus dem 15. Jh. ist mit flachem Dach gedeckt, hat einen Umgang um die Cella, eine Pfeilerhalle davor und ist gekrönt mit einem hohlen Stûpi. Das Innere ist finster (Abb. 63). Die Stûpis scheinen also nach den Modellen der im 5.—7. Jh. gebräuchlichen buddhistischen Stûpen als Ornament für die Cellen der Shivatempel von den Hindus übernommen worden zu sein. Soweit Longhurst.



65. Schnitt durch das Dharmarâdscha Rath
(Nach Fergusson-Burgess)

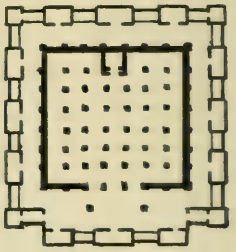
Diesem volkstümlichen südindischen Tempeltypus muß die Masse der Shivatempel angehört haben, aus der sich die mit besonderen Mitteln und Kräften erbauten Königstempel als besondere künstlerische Denkmäler abhoben. Wenn uns eine Inschrift über den vom Pallavakönig Narasiṁhavarman II. erbauten Tempel in Kântschipuram sagt, daß dieser König „einen Steintempel für Shiva gleichend dem Kailâsa" erbaut habe, so scheint uns damit ein Hinweis auf die Vorstellung gegeben zu sein, die für die Gestaltung der Pantscharamvimânas, der mit Pavillonreihen ausgestatteten Vimânas maßgebend war: Eben der himmlische Palast Shivas im Himâlaya.

Die ältesten Denkmäler der südindischen Baukunst und Bildhauerei stammen aus der Epoche der tatkräftigen Pallavadynastie, die vom 5.—9. Jh. regierte (vgl. S. 10) und die zuerst dem Buddhismus, dann dem Vischnu- und Dschainakult und erst seit Mahendravarmans Bekehrung dem Shivakult huldigte. Alle späteren Pallavakönige waren Shivaanbeter und trugen dessen Emblem, den Stier, als Familienwappen. Zwei von ihnen waren solche Eiferer, daß sie in der Liste der dreiundsechzig Shivaheiligen erscheinen.

Buddhistische Kultorte mit Stûpen und Felsenklöstern gibt es auch in Südindien in großer Zahl (Abb. 31). Die Reste des Stûpa von Amarâvatî bezeugen, bis zu welcher Blüte und Pracht die buddhistische Kunst hier gediehen war. Von Dschainabauten ist fast nichts erhalten. Doch haben uns allem Anschein nach die Felsentempel von Mavalipuram die damals üblichen Baugestalten bewahrt. Sie waren und sind unvergängliche Denkmäler, die schon ausgeprägte Denkmalstypen im stehenden Fels verewigten, und schon sie allein müßten ausschlaggebenden Einfluß auf die folgende struktive Baukunst ausgeübt haben.

Dieses rückblickenden und gleichzeitig vorbildlichen Charakters wegen sind die fünf Rathas von Mavalipuram kunsthistorisch von besonderer Bedeutung. Indem man ihnen verschiedene Gestalt gab, setzte man den Typen der zeitgenössischen Baukunst, die der Vergänglichkeit preisgegeben waren, dauernde Denkmäler, wie sie sonst große Persönlichkeiten erhalten. Und diese tiefere Bedeutung ahnend gab ihnen das Volk die Namen der fünf Heldensöhne des Mahâbhârata und ihrer Schwester: Dharmarâdscha, Ardschûna, Bhima, Sahadeva-Nakula und Schwester Draupadi.

Sie stehen in einer Reihe von Norden nach Süden unter Führung des Draupadi Rath, des aus dem Fels gemeißelten altehrwürdigen Dorftempels, der eine Hütte mit Strohdach war (Abb. 64). Das Denkmal des altindischen Hauses. Und daneben steht durch die gemeinsame Plattform mit ihm gepaart Ardschûnas Rath, des führenden Helden des Mahâbhârata, der für die Pandavas den Sieg gewann durch die magischen Waffen, die ihm Mahâdeva selbst verliehen hatte. Es stehen hier also Shiva selbst verkörpert durch seinen



66. Mutmaßlicher Plan des ersten Stockwerkes des Dharmaradscha Rath
(Nach E. B. Havell)

67. Bhîma Ratha in Mavalipuram (Nach E. B. Havell)

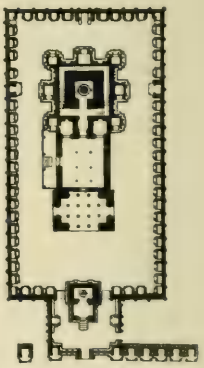
Tempel und neben ihm seine weibliche Ausstrahlung Pârvati, Umâ oder Durgâ, seine *shaktis* oder Gemahlinnen, die Schöpferin, in Gestalt des ihr wohl seit Jahrhunderten heiligen Haustempels, dessen einfache, aber geheiligte Formen hier in Stein ihre klassische Ausprägung erhalten haben. Das Ardschûna Rath ist eine verkleinerte Wiederholung des älteren vierten der Reihe, des mächtigen Dharmarâdscha Rath (Abb. 54). Dieses hat ein Erdgeschoß und drei Stockwerke. Das Heiligtum ist eine kleine Nische im zweiten Geschoß, worin früher ein Lingam stand und an deren Rückwand ein Relief von Shiva mit Pârvati und dem Kinde Skanda mit Brahma und Vischnu zu beiden Seiten gemeißelt ist. Jedes Stockwerk ist mit einer Attika gekrönt, die aus Reihen von Cellen oder Pantscharams besteht und die Brustwehr für das nächste Stockwerk bilden. Der Bau ist unvollendet. Nur die oberen Geschosse sind außen fertig, das Erdgeschoß nur im Groben behauen. Geplant war wohl die Aushöhlung des Erdgeschosses zur Pfeilerhalle, wie sie in den struktiven Tempeln dieser Art bestanden haben mag, ferner eine innere Treppe zum zweiten Geschoß, das ebenfalls als Pfeilerhalle vorzustellen ist, die man außen umwandeln konnte. Es hat neun oblonge Cellen als Schlafstätten für Mönche und vier Yogicellen in den Ecken. Ebenso wäre das dritte Geschoß gestaltet worden, das acht Mönche beherbergte, während das vierte nur vier Wohncellen und vier Yogicellen besitzt. Der Tempel geht im letzten Geschoß, das unmittelbar mit dem Stûpa gekrönt ist, ins Achteck über und hier wäre, wie Havell bemerkt, die einzige Rechtfertigung der Bezeichnung drawidisch zu finden, denn nach dem Mânasâra nannte man die achteckigen Tempel *Drâvidha*.

Allein diese Bezeichnungen waren nichts als konventionelle Namengebungen. Aus den zahlreichen Inschriften schließt man heute, daß dieses Ratha vom Pallavakönig Narasimhavarman, der um 640 n. Chr. regierte, erbaut wurde, also aus der ersten Hälfte des 7. Jh. stammt. Dem gleichen Zeitraum schreibt man auch die anderen Rathas zu. Die beiden anderen, nach Bhima und

68. Altindisches Kloster mit Heiligtum, Bharhût-Relief

Sahadeva-Nakula benannten Raths haben die uns von den buddhistischen Felsentschaityas her vertraute Gestalt. Das Bhima Rath stellt nach Havell ein kleineres zweigeschossiges shivaitisches Kloster dar, dessen Typus auf die buddhistischen Klöster der Ashokazeit zurückgeht, wie eines auf den Bharhûtreliefs dargestellt ist (Abb. 68). Die Halle des Erdgeschosses ist auch wieder als reine Pfeilerhalle vorzustellen, von der eine Treppe zum Obergeschoß führen sollte, das wiederum von Cellen umschlossen ist und in dessen Innerem das Heiligtum gedacht war. Die beiden Giebelfronten des Daches sind mit Shivatempeln in Relief geschmückt, gerahmt von je einem an europäische Romanik anklingenden steigenden Rundbogen-Konsolenfries. Und je fünf solche mit Sonnenfenstern gerahmte Shivatempel sind in die Langseiten des Daches gemeißelt und entsprechen den fünf Mönchscellen der Balustraden. Der Dachgrat sollte mit achtzehn *Kalashas* (Wassertopfspitzen) gekrönt werden, die unvollendet geblieben sind.

Abseits von dieser Hauptgruppe, etwa dreiviertel Meilen nördlich steht das Ganescha Rath, ebenfalls aus dem Granitfels gehauen und mehr vollendet als die anderen, mit seiner steilen Form schon an die späteren Gopuras erinnernd. Die Säulen und Pilaster des Erdgeschosses sind hier fertig geworden. Die Aushöhlung beschränkt sich auf eine Cella im Erdgeschoß, mehr scheint nicht geplant gewesen zu sein. Das Dach ist mit Shivatrisulas über den Giebeln, dazwischen mit neun Kalashas gekrönt. Dieser Tempel ist inschriftlich von Rädschasimha Pallava Ende des 7. Jh. dem Shiva geweiht. Der aus Stein gebaute „Ufertempel" in Mavalipuram ist ein Doppelheiligtum, wovon der kleinere, viergeschossige dem Vischnu, der größere, sechsgeschossige, dem Shiva geweiht ist. Er ist, wie auch die beiden anderen, struktiven Tempel in M. jünger als die Raths und wird dem Rädschasimha zugeschrieben. Die Pfeiler dieser Tempel sind mit zahlreichen sich bäumenden Löwen geschmückt, die früher nicht vorkommen. Erwähnt seien auch die zahlreichen meist kleinen Höhlentempel in der Umgebung von Mavalipuram, deren älteste aus dem 6. Jh. stammen. Rechteckige Breiträume mit zwei, vier oder sechs Frontpfeilern und entsprechenden Stützen im Inneren. Sie werden später größer und erhalten oft reichen Reliefschmuck an den Innenwänden.



69. Plan des Kailâsanâtha-Tempels in Kantschîpuram
(Nach Fergusson-Burgess)

Besser erhalten sind die Tempel in der westlich von M. gelegenen alten Pallavaresidenz Kantschîpuram (Conjeeveram), die im gleichen Stil wie der Ufertempel erbaut und mit Inschriften versehen sind. Von seinen vier ältesten Tempeln ist der Kailâsanâtha, der laut Inschrift auch vom Pallavakönig Rädschasimha um 700 n. Chr. erbaut wurde, der älteste und wichtigste. Der aus Stein erbaute Tempel besteht aus einem Vimâna und einem ursprünglich davon getrennten Mandapam in einem von Cellen umgebenen Hof. Viel später wurden beide Teile durch ein Ardhamandapam mit sechs Pfeilern verbunden, dessen Eingang an der Südseite liegt. In die Ostmauer wurde ein zweiter Tempel mit kleiner Vorhalle und umgebendem Hof eingebaut. An die Ostfront dieses Hofes ist eine Reihe von acht kleinen Tempelchen angebaut. Das Hauptvimâna enthält die übliche Lingamcella, um die ein *pradakshina patha* führt. Rund um die Außenwand des Vimâna liegen sieben und zu Seiten des

70. Der Haupttempel des Kailâsanâtha in Kantschîpuram
(Nach Fergusson-Burgess)

Eingangs je ein Tempelchen, wovon drei nach Westen, sechs nach Osten orientiert sind. Sie alle sind mit Figuren und Reliefs von Shiva, Pârvati und anderen shivaitischen Gottheiten ausgestattet. Wie der Ufertempel („Shore Temple") in Mavalipuram ist auch dieser reich besetzt mit aufbäumenden Löwen, die hier schon häufig Reiter tragen. Diese Tiere haben aber noch nicht die Eleganz der späteren sich bäumenden karyatidenartig verwendeten Tiere in Bidschanagar und Madura, sind vielmehr noch massiv und plump (Abb. 70).

Es möge die gekürzte Wiedergabe der Zusammenfassung folgen, die Jouveau-Dubreuil, Professor am College in Pondicherry, nach Besprechung der inschriftlichen und stilistischen Tatsachen am Ende seiner „Pallava-Antiquities" über die Reihenfolge und Hauptmerkmale dieser sozusagen klassischen Periode des südindischen Stils gibt. Es scheint, daß in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung Hindutempel aus Holz und Ziegel gebaut wurden und daß wir wegen der geringen Dauerhaftigkeit dieses Materials keine Ruinen davon finden. Am Ende des 6. Jh. verbreitete sich im Pallavareiche eine Vorliebe für Felsentempel. Die ältesten Tempel dieser Art sind wahrscheinlich die kleinen Höhlen in Kilmâvilangai und Koranganimuttam. Der König Mahêndravarman I. (c. 600—625) ließ die Höhlen von Vallam, Mahêndravâdi, Pallâvaram, Trichinopoly ausheben. Gewiß wurden in derselben Zeit die Höhlentempel von Singavaram, Mandagappattu, Tirukkalukkunram, Shîyamangalam, Mâmandûr, Dalavânûr in den Fels geschnitten. Möglicherweise wurden aber einzelne davon schon von Simhavischnu, dem Vater des Mahêndravarman I. ausgehöhlt. Alle Denkmäler aus der Zeit des Mahêndra sind Höhlentempel. Die Pfeiler bestehen aus zwei kubischen Teilen, die durch einen prismatischen getrennt sind. Die Dvârapâlas stehen in Vorderansicht und haben sehr charakteristische Stellungen.

Narasimhavarman I., der im zweiten Viertel des 7. Jh. lebte (c. 625—650), gründete die Stadt Mahâbâlipuram, nach seinem Beinamen Mâmalla, und ließ die „Rathas", die „Höhlen" und die großen Hochreliefs „Krishna den Govardhanaberg aufhebend" und „Die Herabkunft der Ganga" (fälschlich „Bâgirathas Buße" genannt) ausheben und in den Fels meißeln. Die Denkmäler von Mahâbalipuram gleichen sehr jenen der Epoche des Mahêndra. Aber die Gesamtansicht der Skulpturen ist verändert. Wir bekommen nur Seitenansichten der Dvâra-

pâlas, die verschiedene Haltungen haben. Die eleganten Pfeiler mit Zwiebelkapitälen nehmen den Platz der schweren Pfeiler mit kubischen Kapitälen ein. Schließlich sind diese Pfeiler sehr oft von hockenden Löwen gestützt, die in der Zeit des Mahêndra nie vorkommen. Der hockende Löwe muß eine Neuerung der Künstler von Mahâbalipuram gewesen sein.

Paramêshvaravarman I. setzte einige der Bauten fort und ließ Inschriften anbringen. Er hatte schwere Kämpfe mit den Tschalukyas um 660 oder 670 n. Chr. und es ist wahrscheinlich, daß während dieser Zeit die Arbeiten in Mahâbalipuram verlassen wurden.

Anfang des 8. Jh. begann die neue Mode, Tempel ganz aus Stein zu bauen und in dieser Zeit (c. 700—710) baute Râdschasimha die Tempel von Panamalai, Kailâsanâtha in Kantschîpuram, den „Ufertempel" in Mahâbalipuram usw. Auch das Dekorationssystem hatte sich geändert. Hockende Löwen wurden als Stützen von Pfeilern noch weiter verwendet; aber für die Pilaster verwendete man bäumende Löwen. Dieser neue Stil wurde während der Zeit des Königs Paramêshvaravarman II., der den Vaikuntha-Perumal-Tempel in Kantschîpuram gründete und seines Nachfolgers beibehalten. Die Pallavakunst, die ihren Zenith in der Zeit des Narasimhavarman I. (Höhlen und Rathas in Mahâbalipuram) erreichte, begann in der Epoche des Râdschasimha abwärts zu gehen und dieser Niedergang dauerte auch während der Regierung der Könige aus der Seitenlinie des Nandivarman (bis Ende des 9. Jh.)."

Jouveau-Dubreuil unterscheidet nun im weiteren Verlauf der südindischen Baukunst, die bis in unsere Tage am Werke ist, folgende Perioden: Den Pallava-Stil (600—850) mit den „Sieben Pagoden" (Rathas und Höhlen), den Höhlen von Trichinopoly, dem Kailâsanâtha in Kantschîpuram (um 700) und der Pagode von Bahur (um 800); den Tschola-Stil nach der gleichnamigen Dynastie (850—1100) mit dem Koranganatha-Tempel von Shrinivasanalur um 930, dem Großen Vimâna von Tandschur (Tanjore) um 1000 und dem kleinen Gopuram von Dschambukeshvara um 1150; den Pândya-Stil nach der gleichnamigen Dynastie mit dem Ost-Gopuram von Tschidambaram um 1250, dem Gopuram von Tiruvannamalai um 1300, und dem Sundara Pandya Gopuram von Dschambu Keshvara; den Stil von Bidschanagar (1350—1600) mit den Tempeln von Kumbakonam um 1450, Condschiveram um 1500, Bidschanagar um 1530, dem Kalyâna Mandapam um 1560 und den Pferden von Shrîrangam um 1590; endlich den Stil von Madura (1600 bis heute) mit dem Pudu Mandapam von 1630, dem Subramaniartempel von Tandschur um 1750 und Tiruppâppuliyûr 1912.

Aus dieser Zusammenstellung scheint auch eine ausgesprochene Vorliebe der Stilperioden für gewisse Typen hervorzugehen, der Pallavazeit für die Felsentempel und Felsenhöhlen, der Tscholazeit für die großen Vimânas, der Pandyazeit für die Gopuras, der Periode von Bidschanagar für die Mandapas, die im Madurastil zu Korridoren werden. Diese Erscheinung darf jedoch nicht zu sehr betont werden, da sie zum Teil eine Folge der allmählichen Erweiterung der Hauptheiligtümer durch neue Ringmauern mit Gopuras und Kultbauten ist, um der zunehmenden Pilgerschar gewachsen zu sein. Daraus erklärt sich z. T. die große Anzahl von Gopuras, die das eine, alte, zentrale Vimâna umschließen und es, einem stets wachsenden Bautrieb folgend, an Höhe übertreffen. Der Kern dieser großen südindischen Tempelanlagen ist oft älter als man anzunehmen geneigt ist, und mag dem von den Brahmanen angegebenen Alter häufig insofern entsprechen, als sein Ursprung in einem primitiven Yogisitz zu suchen ist, der eine Pilgerstätte wurde. Wenn dagegen ein südindischer Tempel nach einem einheitlichen Plan vollendet wurde, dann übertraf der Turm über dem Heiligtum stets die Gopuras an Ausstattung und Höhe. Dafür ist der Große Tempel von Tandschûr ein Beispiel, der laut Inschrift von Râdschrâdschadeva Tschola (985—1018) zur Glorifizierung seiner Siege Anfang des 11. Jh. erbaut und vollendet wurde. Spätere Zubauten sind nach Jouveau-Dubreuil nur der Pavillon mit dem Nandi aus dem 17. Jh. und der Tempel des Subramaniar aus dem 18. Jh.

Trotz der vielen Stockwerke und der üblichen Fülle von Bauornamentik, deren Elemente stets in der höheren Einheit der Pantscharams gebunden ist, erscheint das Vimâna des Tempels

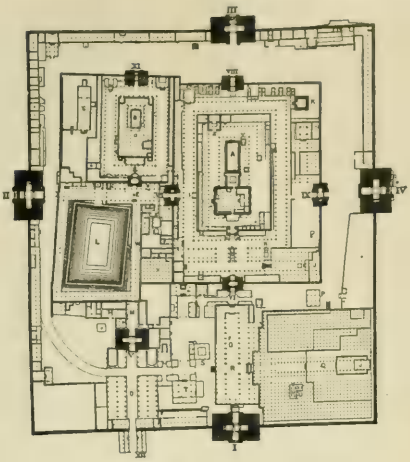
von Tandschur durch die Zurückhaltung der Ornamentik und den Wohlklang der Proportionen als ein bewundernswertes Meisterwerk der mit ihm ihren Höhepunkt erreichenden südindischen Baukunst. (Abb. bei Fergusson-Burgess I 364.)

Der Tempel von Tandschur ist ein Beispiel einer Gruppe von ganz ähnlichen Tempeln der Epoche Tschola, von denen der Tempel von Gangaikondapuram fast eine Kopie des ersteren ist.

In der Pandyaperiode von 1100—1350 wurden Mitte des 13. Jh. zahlreiche Gebäude in den Tempelbezirken von Dschambukêshvara und Shrîrangam sowie das östliche Gopuram in Tschidambaram erbaut, die alle Merkmale dieses Stils haben. Die benachbarten großen Tschâlukyatempel in Worangal und Halebîd machen ihren Einfluß bemerkbar. Auf der Insel Shrîrangam im Cauveryflusse liegen zwei große Tempel, der dem Shiva geweihte Dschambukeshvara-Tempel, dessen Sundara Pandya Gopuram aus dem Ende der Pandyaepoche stammt und der erst im 17. Jh. gegründete Vischnutempel, der größte Indiens mit sieben Umfassungsmauern und fünfzehn Gopuras, die von innen nach außen größer werden. Die Entwicklung der Gopuramfassaden vollzieht sich vom 13. Jh. ab im Sinne einer steten Auflösung der in Tandschur noch fest gefügten Pavillon-Einheiten durch Verminderung der Kuppeldächer und Verdichtung der Säulenstellungen und der eingestellten Figuren, bis im 17. Jh. die Gopuras des Sundareshvara-Tempels in Madras eine kaum mehr zu übertreffende Dichte der Bauornamentik erreichten (Tafel IV).

71. Mandapam des Kalyânatempels in Velûr
(Nach E. La Roche)

Erst spät, am Anfang des 15. Jh., im Stil von Bidschanagar (1350—1600) erscheint im südindischen Tempelbau das Mandapam, die Pfeilerhalle, die bald als Vorhalle, bald als zweites Heim der Gottheit dient, wohin ihr Bild an bestimmten Festen in feierlicher Prozession getragen wird. Die Priester benutzen diese Hallen als ihnen vorbehaltene Aufenthalts- und Erholungsräume, wohin sie sich zurückziehen und in ihrer Kühle erfrischen können, und diese Praxis trug nicht zuletzt zu dem raschen architektonischen Aufstieg des Mandapam im südindischen Tempel bei. Diese Hallen bestehen aus einem Plafond von Steinbalken, die von starken Steinpfeilern getragen werden. An diesen Pfeilern spielte sich eine der markantesten Evolutionen der indischen Südkunst ab, indem sie die Träger der südindischen „Karyatiden"-Plastik wurden. Lange Reihen aufbäumender berittener Löwen (simhas) Löwenelefanten (Yâlis) und Pferde bilden hier Galerien von beängstigender Schreckhaftigkeit, indem die nur in größter Erregung für Augenblicke geleistete bäumende Aufstellung der Tiere in Stein verewigt wurde (Abb. 71). In den Tempeln von Bidschanagar (Vijayanagar), heute ein Ruinenplatz, Kantschipuram, Vellore, Shrirangam, Madura, Tandschur u. a. entstanden von Beginn des 15. bis in das 19. Jh. zahlreiche



72. Plan des Tempels in Madura
(Nach Fergusson-Burgess)

Mandapas, deren Säulenordnungen, die wir unten gesondert betrachten wollen, den älteren gleich geblieben, nur in Nebensachen geändert sind.

Als das Königreich Bidschanagar (Vijayanagar), dessen gleichnamige Residenz an der Tungabhadrâ lag, durch die Muhammedaner von Bidschapur vernichtet wurde, wurden die Hindufürsten, die bisher die drawidischen Länder als Vasallen von Bidschanagar regiert hatten, selbständig. So entstand die Nâyyakdynastie von Madura, deren glänzendster Fürst König Tirumal (1623—1659) war. Jouveau-Dubreuil nennt den in dieser von 1600 bis in unsere Zeit reichenden letzten südindischen Stil nach dem berühmten Tempel des 17. Jh. in Madura nach dieser Stadt. Er hebt hervor, daß die völlige Selbständigkeit des Südstiles bis heute vorgehalten hat. Von einem europäischen Einfluß etwa ist nicht das geringste wahrzunehmen. Die Mandapas bilden sich in dieser Periode zu riesigen Korridoren aus, die oft die ganzen Innenseiten der Umfassungsmauern begleiten und werden auch *Chaultri* (*Châwâdis*) genannt. Das um 1630 erbaute Vesanta oder Pudu Mandapam (Tschaultri des Königs Tirumal im Minakshi-Sundareshvara Tempel in Madura, der von Tirumal Nayyak gebaut wurde, ist eine dreischiffige, ca. 110 m lange Halle mit vier Reihen von dreißig prächtig, aber durchaus verschieden skulpierten Pfeilern. Die Pfeiler der Innenreihen haben überdies bäumende Yâlis und Shivafiguren, die Eingangspfeiler bäumende Pferde mit Reitern. Vor einem der Pfeiler ist König Tirumal und seine Frauen aufgestellt, Figuren, die wegen ihrer zeitgemäßen Kleidung von kulturhistorischer Bedeutung sind. Der ausgedehnte Tempel hat noch zahlreiche Mandapas und zehn Gopuras, davon vier ganz große; ferner einen architektonisch gefaßten Teich mit Arkaden umgeben, eine Tausend-Säulen-Halle mit prächtigen Skulpturen, die sie noch über den Tschaultri stellen.

Der hier abgebildete Torturm (Taf. IV) ist das Nord-Gopuram der Umfassungsmauer, das in elf Stockwerken (*nilai*) pyramidenförmig zu gewaltiger Höhe emporsteigt. Der zweigeschossige Unterbau wird nur von Pfeilern und Nischen gegliedert. Darüber reihen sich die Pavillons (*pancharas*), deren Dimension sich von Stock zu Stockwerk verringert, während ihre Zahl gleich bleibt. Drei durchgehende flache Risalite bringen übergeordnete Schattengliederung in die Steilflächen. Das walmartige Dach ist mit neun Firstaufsätzen (*stûpi*) gekrönt, während die Giebelfenster mit Flammenkränzen gerahmt sind, die aus dem Maul der Kirttimukhas schießen und den Türmen eine stolze Krönung geben. Diese flammenspeienden Kirttimukhas zieren auch die Gesimse der Stockwerke und beleben sie mit ihrem Geflacker. Die horizontale Schichtung der Stockwerke läßt nur eine additive Wirkung zustande kommen, während eine dynamische Scheinwirkung nur an der Spitze zutage tritt, wo die Dvârapâlas das flammenumzingelte Dach in auseinanderstrebender Bewegung emporstemmen. Diese wie alle anderen Figuren sind hier wie stets an den Gopuras aus Terrakotta und waren wie der ganze Turm farbig geschmückt, wovon wenig mehr zu sehen ist.

Der Tempel von Madura ist der jüngste jener gewaltigen Riesentempel, die der Orient seit der ägyptischen Priestermacht immer wieder, wenn auch selten in solchen Ausmaßen schuf. Während aber in Karnak und Angkor die Bewohner dieser Tempel verschwunden sind, herrscht

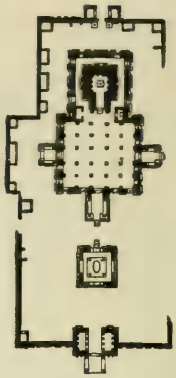
Nord-Gopuram des Minakshi Sundareshvara-Tempel, Madura

73. Shiva-Tempel in Bâdâmi
(Nach E. B. Havell)

in Madura noch heute das bunte phantastische Tempeltreiben wie in ältesten Zeiten. „Nichts hat sich seit dem König Tirumal geändert: Es sind die gleichen Riten, die gleichen Feste, die gleichen Prozessionen. Die Brahmanen vollziehen ihre Waschungen im Wasser des heiligen Teiches, der ihre Vorfahren reinigte; man zerschlägt ebenso viele Kokosnüsse vor Pulléar, dem Gott mit dem Elefantenkopfe; das Heilige Lingam wird fortwährend mit Milch, Butter und Sesamöl begossen; man spendet der Minakshi, der schönen Göttin mit den Giftaugen, noch immer duftenden Weihrauch und die Jasminguirlanden auf ihrem Schoße verwelken nie."

Wir begeben uns nun von der Südspitze Indiens, dem Lande der Tamilen und einem kunsthistorisch verhältnismäßig schon gut durchforschten Gebiet, in dem man einen geschlossenen Ablauf beobachten kann, etwas nordwestlich in die Quellgebiete des Krischna- und Godawariflusses, den südlichen Teil der heutigen Präsidentschaft Bombay, um andere alte Zentren des Shivakultes kennen zu lernen. Hier in den Kernländern des alten Tschalukyareiches mit der Residenz Bâdâmi (vgl. S. 10) lief die Entwicklung nicht so einheitlich und geschlossen ab, wie an der Coromandelküste und steht daher noch im Mittelpunkt der Diskussion, deren Abschluß erst die noch ausstehende gründliche Aufnahme vieler nur flüchtig bekannter Baudenkmäler bringen wird.

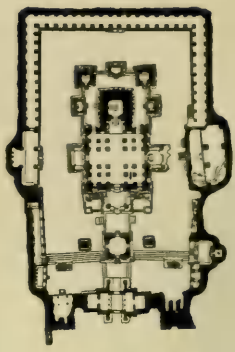
Zunächst erinnern uns zwei kleine Shivatempel bei Bâdâmi an die Raths von Mavalipuram, denen sie auch zeitlich beizuordnen sind. Der Mâlegitti Shivâlaya Tempel auf einem Felsenhügel ist ein aus Stein ohne Mörtelbindung sorgfältig gebauter Tempel und einer der ältesten des Shivatypus (Abb. 73). Er gleicht Ardschûnas Rath in Mavalipuram, besitzt jedoch ein Mandapam mit einem Terrassendach, das mit Klostercellen gekrönt ist. Davor steht eine Torhalle mit vier massiven, vierseitigen Pfeilern. Der zweite Tempel krönt einen steil zum Fluß ab-



74. Plan des Großen Tempels in Pattadakal (Nach Fergusson-Burgess)

stürzenden Felsen, von wo aus er weithin die Landschaft beherrscht (Havell A. M. A. J. Pl. LVIII).

Größere Dimensionen als diese wirkungsvoll in die Landschaft hinaus gesetzten und diese zierenden kleinen Tempel — deren einer nach Osten, der aufgehenden Sonne zu, orientiert ist, statt nach der untergehenden, also den wohlwollend milden Aspekt des Mahâdeva verherrlicht — haben die Shivaheiligtümer in den Wallfahrtsorten wie Pattadakal, der ältesten und wichtigsten Tempelstätte dieses Gebietes neben Aihole mit seinen noch buddhistisch-dschainistischen Bauten (vgl. unten S. 74). Der größte Shivatempel in Pattadakal ist der Virûpâkscha, der laut Inschrift von Vikramâditya II., einem König der Tschalukya-dynastie, der 733—747 regierte, erbaut wurde.



75. Plan des Kailâsa in Elûra (Nach Fergusson-Burgess)

Seine besondere historische Bedeutung beruht darin, daß er als Vorbild für den Felsentempel Kailâsa in Elûra diente (Plan Abb. 74). In Pattadakal steht noch ein zweiter ihm ganz ähnlicher Shivatempel. Diese Bauten gleichen als Typen dem oben genannten Mâlegitti Shivalâya bei Bâdâmi, sind jedoch größer im Ausmaß und zeigen eine Neuerung durch Hochführung der Antarâla, der Priestervorhalle zwischen Cella und Mandapam, über das sie in zwei Stockwerken emporsteigt und ihren Abschluß durch ein Walmdach mit Sonnenfenster bekommt. Vor dem von sechzehn monolithen Säulen getragenen Mandapam steht isoliert ein viertoriger Brahmâ-Shiva-Tempel, d. h. ein den Stier oder das Lingam bergender Schrein des Shiva im Brahmâ-Aspekt, des Shiva als Herrn des Lebens und der Unsterblichkeit, wie in Elephanta und Elûra. Dieser vierseitige Nandi-Tempel „vereinigt, wie Havell sagt, die ruhige Gewichtigkeit der europäischen klassischen Architektur mit der glühenden Einbildungskraft der Gotik" (Abb. bei Havell A. M. A. J. Pl. LXII). Ein Vergleich mit dem ihm nachgebildeten Nanditempel des Kailâsa zeigt, wie bald diese erdgebundene Schwere und Urtümlichkeit einer mehr handwerksmäßigen Zierlichkeit weichen mußte (Abb. 78).

Havell wirft die Frage auf, wie sich diese Vollendung der südindischen Architektur, wie sie im 7.—8. Jh. in Mavalipuram, Bâdâmi und Pattadakal scheinbar plötzlich auftritt, erklären läßt und lehnt den Hinweis auf eine verschwundene Holzarchitektur als Vorgänger mit Recht als unbefriedigend ab. Die Erklärung läge vielmehr im allmählichen Ausbau berühmter Tempelstätten wie Pattadakal, wo die primitiven Bauten stets durch neue entwicklungsmäßig vorgeschrittenere ersetzt wurden, bis endlich der Niedergang eines solchen Platzes durch widrige politische Umstände, hier meist durch die islamische Eroberung, der weiteren Entwicklung ein Ende setzte. Man denke an Bodh-Gayâ, dessen birmanisches Shikhara über der altberühmten Stätte der Erleuchtung (*bodhi*) doch nicht mehr eine Spur von der Gestalt des ursprünglichen Tempels über dieser heiligsten Stätte des Buddhismus verrät, von deren Erscheinung uns vielleicht das bekannte Bharhut-Relief eine annähernde Vorstellung gibt (Abb. 55). So mag auch der Kern der Tempelanlage in Pattadakal ein einfacher kuppelbedeckter Cellabau gewesen sein, vielleicht nur aus roh behauenen Steinen oder aus Ziegel geschichtet. Nach seinem Verfall setzte

76. Kailâsa in Elûra (N. O.)

77. Kailâsa in Elûra (S. O.)

man einen besser gebauten an seine Stelle, bis endlich ein mächtiger König einen der Prachttempel baute, die bis heute stehen. Die historische Entwicklung solcher Heiligtümer vollzog sich in Indien gänz ähnlich wie in Europa. Nur die Spuren der alten Bauten sind noch mehr ausgetilgt als bei uns — oder noch nicht aufgedeckt.

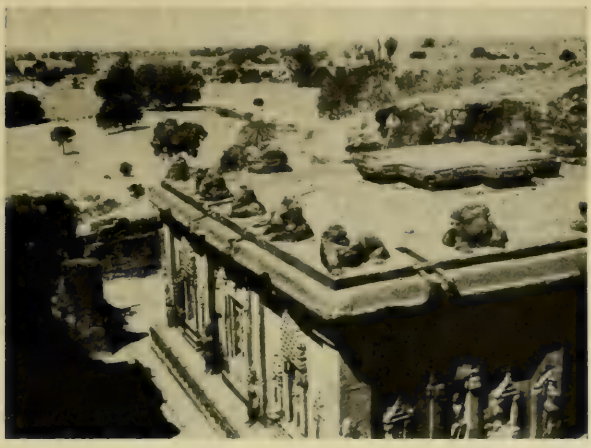
Das prächtigste Denkmal des Shivatempels in seiner vollen Reife ist eben seiner Unzerstörbarkeit wegen wiederum, wie für den frühen die Raths in Mavalipuram, ein Felsenbau, der Kailâsa in Elûra. Anders wie in Mavalipuram, wo eine Reihe von einzelnen aus dem Boden ragender Granitkuppen zur Bearbeitung einluden, lud das Felsencouloir von Elûra zunächst zur Aushebung von Tempel- und Klosterhallen ein. Die ältesten Anlagen dieser Art waren bescheidene Einsiedlergrotten. Doch regte dieser Ort mit dem steil abstürzenden Felsenhügel und seinen Wasserfällen zur Regenzeit derart die Vorstellung der göttlichen Himalayaberge mit ihren heiligen Flußquellen an, daß man beschloß, der hier sich manifestierenden Gottheit würdige Sitze zu bereiten, indem man aus dem Felsen Tempel meißelte. Im Gegensatz zur Universität Adschanta, war Elûra ein *Tirth*, eine der zwölf Pilgerstätten, deren Besuch der Wunsch jedes frommen Inders in seiner dritten Lebensperiode, der Pilgerzeit, ist. Elûra war auch nicht wie Adschanta die Kultstätte einer Sekte, sondern allen heilig. Buddhisten, Dschainas und Brahmanen haben hier der Gottheit gehuldigt (vgl. S. 73 u. 76). Die drei brahmanischen Hauptwerke sind: der Dumar Lena, ein viertoriger Felsenschrein des Brahmatypus und Nachbildung des Brahmaschreines in Elephanta aus dem 7. Jh.; dann eine Reihe von Grottentempeln, deren bedeutendster dem Rameshvara geweiht ist, mit prächtiger massiver Säulenfront und einem

78. Teilansicht der südl. Fassade des zweiten Geschosses des Stiertempels in Elûra

79. Kailâsa in Elûra (S. W.)
(Phot. Diez-Niedermayer)

monolithen Nandibullen auf Postament davor; endlich, als südlichster der Reihe der Kailâsa-Tempel, das weltberühmte unerreichte Meisterwerk indischer Felsskulptur. Alle diese Tempel sind als Shivatempel nach der untergehenden Sonne orientiert.

Der Kailâsa (Abb. 76f.) wurde von Raschtrakuta Krischna I. (757—783), der das Tschalukyareich an sich gebracht und noch erweitert hatte, zur Verherrlichung seiner Siege begonnen. Sein Bau nahm wohl mehrere Generationen in Anspruch. Hier mußte der Baublock erst durch eine umlaufende 30 m tiefe Ausschachtung von der Tuffmasse des Gebirges isoliert werden, wodurch gleichzeitig ein Hof und Prozessionsweg um den Tempel geschaffen wurde. Der Tempelpalast des Himalayagottes besteht aus vier Hauptteilen, dem Gopuram, dem Brahmaschrein mit Shivas Stier, dem zwölfsäuligen Mandapam und dem Heiligtum mit der Vorhalle (*antarâla*). Das Gopuram ist einem Palasttor nachgebildet und war beiderseits von Palastmauern mit den von den Mogulbauten her bekannten lotusblattförmigen Zinnen flankiert. Von der Torhalle gelangt man über eine Brücke zum zweigeschossigen Stiertempel, den zwei monolithe, etwa 16 m hohe Stambhas mit Shivas Dreizack flankieren (Abb. 79). Der Stier als zodiakales Tier symbolisiert Shiva als Schöpfer und trägt gleichzeitig das ihm heilige Zeichen des Halbmondes am Kopfe. Nandi ist im Shivaritual Shivas Schöpfergestalt, also Brahma, und sein Tempel durch vier Tore mit allen vier Kardinalpunkten verbunden. Vom Nanditempel führt eine zweite Brücke zur Vorhalle des Mandapam, das wie alle Tempelgebäude nur im Obergeschoß ausgehöhlt ist. Von der großen Versammlungshalle aus können die Pilger ihren Umgang um das Heiligtum absolvieren, indem sie durch das linke Tor auf die Terrasse des ersten Geschosses hinaustreten und an den fünf kleinen Tempelpavillons vorbei die Cella außen umwandeln (Abb. 75). Auch hier also finden wir wie am buddhistischen Stûpa den zweifachen pradakshina patha, einen weiteren Prozessionspfad an der Basis, einen engeren auf der Terrasse unmittelbar um das garbhagriha, der Cella, die Shivas Lingam birgt. Dieser letztere führt an den fünf Kapellen vorbei, die das Heiligtum umkränzen. Davon ist die erste an der Nordseite Ganesha, dem elefantenköpfigen Sohn des Shiva geweiht, der



80. Khumbharvâda-Tempel in Elûra

die Kräfte des Verstandes versinnlicht, die zweite in der Nordostecke dem Bhairava oder Rudra, dem tâmasisch-zerstörenden Aspekt des Shiva, die dritte, unmittelbar hinter dem Heiligtum, gehört Pârvati, Shivas Sakti oder Naturkraft; die vierte bewohnt Tschanda, der die Seele von den schmutzigen Ablagerungen reinigt und für die nächste Inkarnation vorbereitet; die fünfte endlich gehört den Sapta-Mâtris, den sieben Müttern der Schöpfung. Der Turm des Heiligtums ist nach dem Typus des Shiva-Vimâna aufgebaut, doch ist die strenge Reihung der Pavillons durch die mit Shivastatuen in Yogistellung gefüllten Sonnenfenster unterbrochen. Die Basis des Tempels ist etwa 9 m hoch und mit einem Fries von lebensgroßen Elefanten ausgestattet, die den Tempel gleichsam auf ihrem Rücken tragen und an denen die Bildhauer ihre altbewährte Kunst der Tierdarstellung in allen Variationen zeigen konnten. Dieser Fries zieht sich um die ganze Basis von Cella und Versammlungshalle bis zu den seitlich eingebauten Torhäusern, deren Außenwände mit je acht Reliefriesen, Szenen aus dem Râmâyana und Mahâbhârata, geschmückt sind (Abb. 79). Auf die große Reliefgruppe mit Râvanas Angriff auf dem Kailâsaberg kommen wir im Abschnitt über die Plastik zurück. Die aus dem Felsencouloir geschnittene ringsum laufende Pfeilergalerie vertieft sich an den beiden Längswänden des Felssturzes zu Höhlenanlagen, dem Lankeshvaratempel an der Nordseite, Râma, dem „Herrn von Lanka" geweiht, und Klosterhallen in drei Stockwerken an der Südseite, Gegenstücke zu den buddhistischen und dschainistischen Grotten, die bereits S. 39f. erwähnt wurden. Die Oberfläche des Kailâsa war mit weißem Stuck überzogen, um des Großen Yogi schneebedeckte Himâlaya-Einsiedelei vorzuzaubern. Das Innere des Mandapam war auf dieser Stuckschicht bemalt.

c. Der Vischnu-Shiva-Tempel der Spätzeit.

Solange wir Europäer uns nicht daran gewöhnen, Brahma, Vischnu und Shiva als drei Aspekte Ishvaras, des höchsten Einen Wesens anzusehen, sondern sie als drei verschiedene Götter betrachten, stellen wir uns auf einen Fuß mit den niederen Klassen der indischen Menschheit. So wie sich die drei in der Trimurti zu einer Dreieinigkeit vereinigen, kombinierte man sie auch in den Kultstätten. Erst baute man jedem seinen, für ihn besonders ausgebildeten Tempel und zog so noch eine deutliche Scheidelinie. So kommt es, daß im südindischen Pattadakal ebenso wie in Khadschurâho in Zentralindien und in Bhuvanêshvar in Orissa sowie in anderen Tempelstätten Shiva- und Vischnutempel paarweise nebeneinander auftreten (Abb. Fergusson-Burgess I, S. 89). Wo immer man bisher solchen Paaren begegnete, erklärte man sie als indoarisch und „drawidisch", als ob man in Indien ohne tieferen Grund etwas hätte tun können, was in Europa bis zum 19. Jh. nicht möglich war, nämlich „Stilbauten" in bunter Reihe nach Laune des Bauherrn nebeneinander zu setzen! Solche Unregelmäßigkeiten wider die kunsthistorischen Einteilungen wurden auch stets peinlich empfunden und lieber verschwiegen mit Ausnahme von Pattadakal, das ungefähr am Breitegrad liegt, bis zu welchem sich der nördliche Tempel hinabgewagt hat, so daß

81. Vischnu-Shivatempel in Ittagi
(Nach Fergusson-Burgess)

dort der Zusammenstoß der beiden Typen stattfinden mußte. Diese kunsthistorischen Konstruktionen wurden, wie erwähnt, von E. B. Havell in seinen letzten Büchern entsprechend gegeißelt, mit welchem Erfolg, wird die Zukunft lehren. Die neuesten von Indern verfaßten Arbeiten scheinen von der englisch-orthodoxen Dreiteilung noch nicht abzulassen.

Es liegt nun auch in der Entwicklung, daß sich die beiden nebeneinander gerückten Typen nicht Jahrhunderte lang getrennt halten konnten, sondern daß eine Verschmelzung beider stattfinden mußte, besonders in Heiligtümern, die beiden, Vischnu und Shiva, geweiht waren. Aber auch dort, wo diese Verschmelzung nicht stattfand, kam es in der Spätzeit zu einer wechselseitigen Verwendung der beiden alten klassischen Typen, zu einer Verehrung des Lingam in einem Shikharatempel oder des aktiven Vischnu im asketisch-symbolisierten Shivatempel.

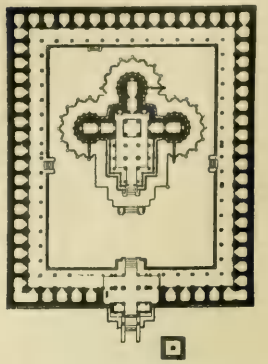
Eine Folge dieser gegenseitigen Annäherung und Verschmelzung war die Ausbildung meist provinzieller Eigenarten im Tempelbau, ohne daß sich in der Zusammensetzung seiner Teile etwas geändert hätte. Als eine solche lokale Spätbildung ist auch der bisher so genannte „Tschalukyastil" aufzufassen, der in Kanara, dem Dharwardistrikt und in Mysore unter der Patronanz mächtiger Fürsten bis zur islamitischen Eroberung im 14. Jh. blühte und Tempel von einzigartiger Pracht geschaffen hat. Als Merkmale dieses südwestindischen Tempelstils ist die Verschmelzung des reinen Pantscharam-Vimâna mit dem Shikhara zu einer mehr diesem letzteren gleichenden Neubildung hervorzuheben, in der man Elemente von beiden Eltern findet; dann die Vorliebe für Abtreppung, bzw. Auszackung der Pilaster, Pfeiler, Säulen, Kapitäle, Basen und Aufsätze, kurz aller Einzelglieder verbunden mit reicherer horizontaler Profilierung. Dieses Streben führte endlich zur sternförmigen Auszackung der ganzen Baukörper und zur kreuzförmigen Anordnung der Cellabauten um ein zentrales Mandapam, die dieser abgestuften Fassadenbildung Vorschub leistete. Steinfenster in reichgemusterter Durchbruchsarbeit, die sich

82. Keshava-Tempel in Somanāthapur
(Phot. Johnston & Hoffmann)

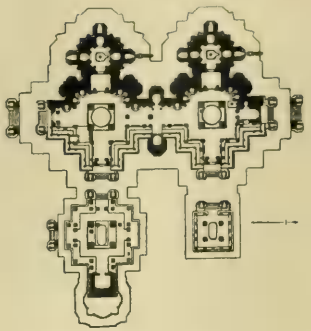
schon an den frühen westindischen Tempeln als Neuerung bemerkbar machen, werden ein weiteres Merkmal dieses Stils. Die durch gesteigertes Licht und Schattenspiel blendende Wirkung der Fassaden wird durch Hypostasierung auf Terrassen, deren Seiten am bewegten Projektionssystem noch teilnehmen und es auslaufen lassen, noch erhöht.

Der Shiva-Tempel von Ittagi bei Gadag, östlich von Dharwar, wird von Taylor und Burgess als einer der schönsten und vollendetsten der frühen „Tschalukyatempel" hervorgehoben (Abb. 81). Die Skulpierung einiger Pfeiler, Torschwellen und Architrave ist nach Taylor über alle Beschreibung hervorragend und könnte an Feinheit der Durchführung von keiner Metallarbeit übertroffen werden (Meadows Taylor, Architecture of Dharwar and Mysore S. 47f.). Der Tempel besteht aus einer offenen Vorhalle (*mukha mandapam*) und einer geschlossenen Halle (*navaranga*) mit anschließender Lingamcelle. Die Fassaden sind noch ohne Projektionen, aber dicht besetzt mit Pfeilern und Shikharanischen. Das große Shikhara über der Cella besteht aus drei Geschossen einer Phantasiearchitektur aus Kapitälbasis, Gebälk mit Balustraden und einem Fries von kuppelartigen Gebilden, ist also eine deutliche Filiation der südlichen Pavillonpyramide, die hier eine neue Gestalt angenommen hat, deren Struktur wir am folgenden Tempel in Somanāthapūr noch deutlicher sehen können. Die Mittelachsen der Fassaden setzen ihre Betonung durch früher mit Shivafiguren gefüllte Nischenpavillons mit Shikharas nach oben hin mit einer Folge von kunstvoll skulpierten Fronten bis zur Spitze fort. Leider ist die Krönung des Shikhara zerstört, auch fehlt die Bedachung der Hallen.

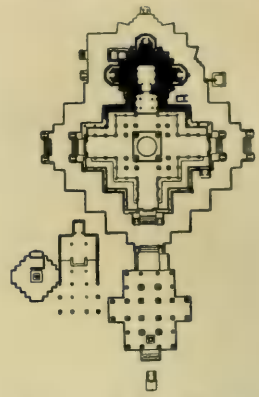
Mehrere Tempel dieses Stils liegen in Gadag, darunter der Someshvara mit noch reicherer Fassade als der Tempel in Ittagi in guter Erhaltung, ferner in Kukkanūr, Dambal und Kuruvatti an der Tungabhadrā und in Hanam Ronda u. a. O. im Territorium des Nizam von Haiderabad. Seine weitere Entwicklung aber erfuhr dieser



83. Plan des Keshava-Tempels in Somanâthapur
(Nach Fergusson-Burgess)



84. Plan des Hoysaleshvara-Tempels in Halebîd
(Nach Fergusson-Burgess)



85. Plan des Tschenna Keshava-Tempels in Belûr (Nach Rice)

Stil in der Provinz Maisur in der Zeit von 1000 bis 1300 n. Chr. während der Machtperiode der Hoysala Ballâla Dynastie. In dieser Zeit entstanden die Tempelgruppen in Somanâthapur, Belûr und Halebîd.

Der Keshava-Tempel in Somanâthapur (Abb. 82), heute ein kleines Dorf am linken Ufer des Kâverî südlich von Mysore (Maisur), wurde laut Inschrift in der Eingangshalle von Somanâtha, einem General des Hoysala Königs Narasimha III. im Jahre 1268 n. Chr. erbaut. Baumaterial ist ein Steatit oder Speckstein, der sich leicht bearbeiten läßt, aber an der Luft hart und glänzend schwarz wird wie polierter Marmor. Er zeichnet sich daher durch die schnittige Schärfe und Präzision seiner überreichen Ornamentik aus. Sein Plan (Abb. 83) zeigt die von den Tempeln dieses Stils bevorzugte Anlage von drei Cellen um eine zentrale Mittelhalle (*navaranga*), an die sich im Osten die Vorhalle (*mukha mandapam*) anschließt. Der Tempel ruht auf einem Basament, das die sternförmige Zackung von Cellen und Vorbau wiederholt und deren Seitenflächen durch wechselnd eingezogene und vorkragende Platten die horizontale Bandgliederung des Gebäudesockels gleichsam präludieren. Dieser sechsgliedrige Sockel zeigt zu unterst einen Elefantenfries, darüber einen Reiterzug, eine Wellenranke, epische Szenen, dann um die Cellawände Makaras (Delphinelefanten) und Hamsas (Schwäne), am Mandapam Vischnustatuen zwischen Säulen mit Shikaras und eine Reihe mit Göttern und Liebesszenen. Einen ganz ähnlichen neunteiligen Sockelfries hat der Hoysaleshvara-Tempel in Halebîd. Die Wände der Vorhalle sind zwischen den Pfeilern durchbrochen gemustert und lassen gedämpftes Licht eindringen, wie sonst die gegitterten Holzfenster. Die Cellenwände sind in Sternpfeiler aufgelöst, deren Flächen mit verschiedenen Personifikationen des Vischnu geschmückt sind, und die oben in Shikaramotiven endigen. Ein vorspringendes Dachgesimse mit Cudu-Antefixen schließt den unteren Gebäudeteil ab. Die Cellatürme sind in vier Geschossen oder Terrassen aufgebaut und mit lotosförmigen Kuppeln mit Stûpispitzen gekrönt. Jedes derselben ruht auf aneinandergereihten verkröpften Kapitälen und besteht aus je zwei ornamentierten Gebälkfriesen, auf denen die Pantscharas oder Pavillons mit Bildnisnischen aufsitzen. Die walmartig abschließenden Nasenfortsätze der Vimânas bilden die Krönung der Vorhallen, die innen jedem der drei Heiligtümer vorgelagert ist. Die Innenräume sind flach eingedeckt mit großen reich skulpierten Quaderplatten, die von den Pfeilern getragen werden. Der nur 10 m hohe Tempel liegt in einem rechteckigen Hof mit Pfeilergalerie und 64 Cellen, deren jede einst eine Gottesstatue barg. (Nach St. Kramrisch, l. c. und R. Narasimhachar, The Kesavatemple at Somanathapura.)

Der Vischnu-Tempel von Belûr ist älter, er wurde laut Inschrift in der Mittelhalle vom vierten Hoysalakönig Vischnuvardhana zur Erinnerung an seine Bekehrung durch Râmânudschya, den großen Vischnuverkünder, von der Dschaina- zur Brahmareligion, 1117 n. Chr. erbaut und ist, wie so viele der heute noch in Gebrauch stehenden Hindutempel, durch die weiße Tünche entstellt, mit der sie von den Priestern zur Verschönerung überzogen werden. Soweit der ungemein reiche figurale und ornamentale Schmuck davon frei ist, setzt er durch jene Schärfe

Mittelhalle des Keshava Tempels in Belur (Mysore). Anf. 12. Jh.

86. Hoysaleshvara-Tempel in Halebîd
(Phot. Johnston & Hoffmann)

und Feinheit des Schnittes in Erstaunen, durch die sich die Bauornamentik dieser Tempel so häufig auszeichnet. Die sternförmige Navaranga war ursprünglich, wie die meisten dieser Mandapas, offen. Die Säulen der Halle sind untereinander verschieden skulpiert. Der Reichtum und die Dichte der Ornamentik haben ihren schlechthin nicht mehr überbietbaren Höhepunkt erreicht (Taf. V). Das Auge des Beschauers findet nur noch an den glatt gebliebenen kubischen Sockeln der Säulen erwünschte Rast. Die Kapitäle sind dreifach, der oberste Teil ein vierarmiger Tragstein, auf dem die Balken ruhen. Die Decke ist wie üblich in Kassetten geteilt, nur die Mitte wird mit einer jener monolithen, künstlich ausgehöhlten, reich konzentrisch verzierten Kuppeln geschmückt, wie sie von nun an die Zierden aller indischen Prunkhallen bilden.

In Halebîd, der letzten Residenz der Hoysala, ist der nach alten Beschreibungen und Abbildungen an Reichtum des Bauschmuckes alles überbietende Kedâreshvaratempel ein Opfer der zerstörenden Vegetation geworden. Dagegen blieb der ihn an Größe weit übertreffende 1235 begonnene Hoysaleshvara-Doppeltempel infolge des 1310 erfolgten islamischen Einfalls unvollendet. Die beiden Lingamcellen entbehren der krönenden Pyramiden, der Rest des Gebäudes des Daches. Der am Keshavatempel in Somanâthapur noch zurückhaltende Sockel hat übermäßige Höhe erreicht, um Fläche für den unbezähmbaren Darstellungsdrang zu schaffen, der sich hier auf acht Bändern ausbreitet, die von Gesimsen und Balustraden gekrönt werden. Am Hauptgeschoß des Mittelbaues stehen Vischnu und Shiva von Apsaras flankiert (Abb. 86).

Durch den Einbruch des Islam erlitt auch dieser Baustil eine plötzliche Unterbrechung, die seinem Ende gleichkam. Da er jedoch seinen Höhepunkt schon überschritten hatte, war kaum noch Neues von ihm zu erhoffen. Havell erklärt den Tschalukyastil in konsequenter Ausmünzung seiner Teilung in Vischnu- und Shivatempel als eine von der religiösen Entwicklung, die stets alle drei Gottheiten in jeder der beiden vereinigt glaubte, ausgehende bewußte Vereinigung des Vischnu- mit dem Shivatempel. Man braucht jedoch gar nicht zu so hypo-

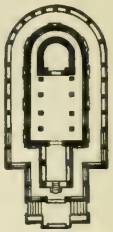
thetischen und unindischen Erklärungen zu greifen, um die Entstehung dieses Stils, der weit mehr Südliches als Nördliches enthält, als eine organische Entwicklung zu verstehen.

d. Die Dschainatempel.

Nichts könnte die Einheit der indischen Kunst besser beweisen als die Tempelkunst der Dschainas. Hier haben wir eine Parallelsekte zum Buddhismus, die ebenso im Gegensatz zu den brahmanischen Religionen steht wie dieser und deren Tempel trotzdem den brahmanischen gleichen, in der Gesamtanlage sowohl wie in vielen Einzelformen, so daß man zur Überzeugung kommt, daß der indische Kunststrom als ein Produkt der indischen Rasse (im Sinne einer durch gemeinsames Klima und Lebensbedingungen vereinigten Menschheit) dahinströmt, ohne durch die religiösen Sekten in ihrem Wesen verändert zu werden. Hätte der Buddhismus im 7.—13. Jh. noch politische Macht gehabt, so würden diese seine späteren Denkmäler ein ganz ähnliches Antlitz zeigen wie die brahmanischen und dschainistischen, was in Ceylon, Java und Birma auch der Fall ist. Nahm doch sogar die islamische Baukunst, obwohl sie mit fertigen Bautypen nach Indien kam, so viel Indisches an, als sie bei Ausschluß der menschlichen Darstellung konnte!

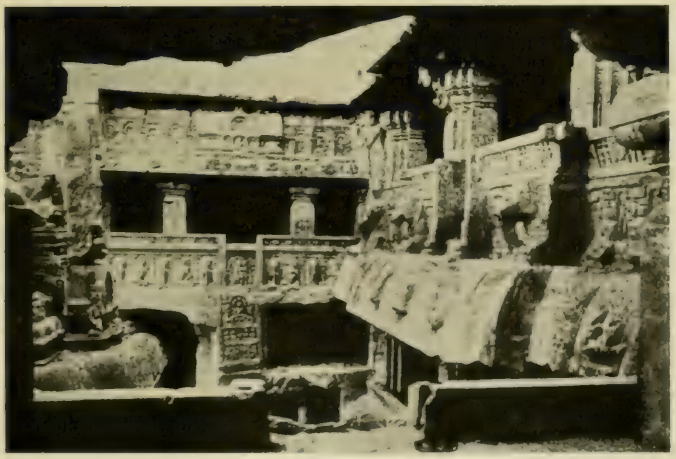
Wenn man sich gewöhnt hat, von einem buddhistischen Stil zu sprechen, so tat man es mit Hinblick auf den späteren brahmanischen, ohne zu bedenken, daß dieser letztere dem buddhistischen ähnlich gewesen wäre, wenn er eine Frühzeit gehabt hätte. Man pflegt zu übersehen, daß der buddhistische Stil ein Anfang, der brahmanische seine Fortsetzung war und daß beide Perioden nur Teile eines und desselben Stromes in seinem Ober- und Mittellauf waren, dessen Unterlauf erst durch einen einmündenden fremden Fluß teilweise verfärbt wurde.

Zum Mittellauf gehört auch die volle Entfaltung der dschainistischen Baukunst, nachdem sie bescheidener schon am Oberlauf teilgenommen hatte. Ihre Frühzeit ist gleich der buddhistischen und brahmanischen durch die Bevorzugung des Höhlenbaues charakterisiert, der sich auf Mönchswohnungen beschränkte. Solche Dschainahöhlen gibt es in Orissa und Girnâr in Gudscherât seit dem 2. Jh. v. Chr. und später in Bâdâmi, Pâtna in Kandesh, Ankai, Dhârâsînvâ bei Sholapur, Elûra. Große Versammlungshallen nach Art der buddhistischen Tschaityahallen gibt es im Felsenbau nicht. Um so überraschender wirkt der im 6.—7. Jh. entstandene Dschainatempel in Aihole durch seine Anlage nach dem Vorbild der buddhistischen Tschaityahallen, für deren Gestalt er neben den in Santschi ausgegrabenen Fundamenten struktiver Tschaityas (Abb. 9) ein wichtiges Denkmal ist. Der Plan (Abb. 87) zeigt eine ovale Cella in einer apsidalen Pfeilerhalle mit dem Pradakshina-Umgang für die esoterische Gemeinde, während die Laien ihre Umwandlung in der außen herumführenden Pfeilergalerie machen konnten. Der Tempel hat eine Vorhalle, steht auf einer reich gegliederten Basis und hatte über der Cella einen Turm, dessen Gestalt man zwar nicht mehr genau feststellen kann, der jedoch ein Shikhara gewesen zu sein scheint. (Abb. Havell A. M. A. J. Pl. XIV.)

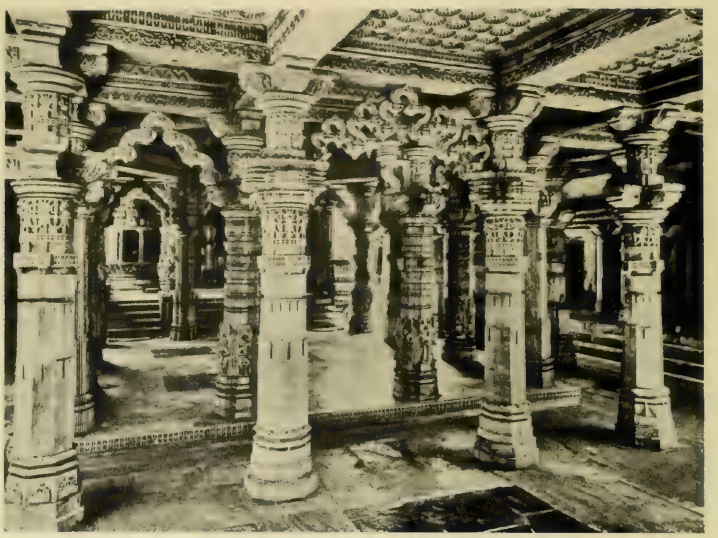


87. Plan des Tempels in Aihole (Nach Fergusson)

An der Ausschmückung des Tîrth von Elûra beteiligten sich die Dschainas in hervorragender Weise durch die Ausmeißelung der Indra Sabhâ und Dschagannâth Sabhâ im 9. Jh. (Abb. 88f.). Gleich den Buddhisten kamen sie später als die Brahmanen und mußten sich daher mit einem Flügel des Felsenabsturzes begnügen. Sie wendeten sich hier an die in ihren Tîrthankaras verkörperten Kräfte der brahmanischen Trimûrti und zwar, nach der östlichen Orientierung



88. u. 89. Der Dschaina-Tempel Indra Sabhâ in Elûra



90. Versammlungshalle (Sabhâmandapa) in Vimala Schahs Tempel auf Mount Abu
(Nach Fergusson-Burgess)

zu schließen, an die freundlichen Kräfte Vischnus des Erhalters (vgl. Havell A. M. A. J. S. 201).

Den Eingang zur Indra Sabhâ bilden ein Gopuram mit einem Wächterhause am Dach und ein Yogitempel, der nach dem viertorigen Brahmatyp ausgehauen und mit einem vierfachen Steinbild Mahâvîras, des „Großen Helden", geschmückt ist (Abb. 88). (Vardhamâna Mahâvîra, der Dschina, d. i. Sieger, ging nach der offiziellen Annahme 526 v. Chr., also 17 Jahre nach Buddha, ins Nirvâna ein.) Das Dach dieses Yogitempels ist mit einer Hauptkuppel und vier Kuppelpavillons in den Ecken geschmückt, also ein *pantsch-ratna*, ein fünf-juweliges, wie wir es später so oft an den islamischen Bauten wiederfinden. Die vier Fronten des Tempels sind mit Toren oder Antarâlas versehen, die mit dem *châyâ* (Schattendach) überdacht und mit skulpturengefüllten Sonnenfenstern gekrönt sind. Neben dem Tempel stand ein prächtiger Vischnupfeiler mit einem vierfachen Brahmasymbol, durch vier Dschainafiguren in Yogistellung dargestellt. Dieser Pfeiler ist umgestürzt und nur noch auf älteren Aufnahmen zu sehen. Die eigentliche Indra Sabhâ ist eine zweigeschossige Felsenhalle von circa 30 m Tiefe mit reich geschmückten Fassaden (Abb. 89). Neben Indra Sabhâ ist als zweiter Dschainatempel die Dschagannâth Sabhâ ebenfalls als zweigeschossige Halle mit Kultbildern aus dem Felsen gemeißelt. Ihre Frontsäulen sind tief unter die Vordächer hineingerückt, die zum Schutz gegen die Sonne aus dem lebenden Fels ausgespart wurden.

Wie für den Indra Sabhâ-Tempel der Kailâsa bis zu einem gewissen Grad Vorbild war, folgten die Dschainas in ihren Tempelbauten nunmehr den brahmanischen Typen, wie sie in der betreffenden Provinz vorherrschten. In Südwestindien bevorzugen sie das Vimâna und die Türme späteren Stils, in Khadhurâho den Shikaratempel, an der regenreichen Westküste und in den Himâlayagegenden brauchen sie die dem feuchten Klima entsprechenden doppelten Giebeldächer der Tempel dieser Länder (z. B. Tempel in Mudabidri Pl. XXX bei Havell A. M. A. I.). Die Tempel bestehen also ebenfalls aus der Cella, dem Vorraum und dem Mandapam.

91. Kuppel der Versammlungshalle im Tempel des Vimala Schah auf Mount Abu
(Nach Fergusson-Burgess)

Ein Pradakshinapfad führt außen um das Heiligtum herum, gerahmt mit Heiligencellen. Diese Kapellen wurden meist mit kleinen Shikharas gekrönt, so daß auch nach außen hin die Idee der vierundzwanzig Tirthankara und der von anderen Sekten adoptierten Gottheiten verkörpert wurde. Durch solche Äußerlichkeiten und die besondere Plastik bekam die Dschainakunst ihre besondere Färbung.

Eine besondere Blüte erreichte die Dschaina-Baukunst in Gudscherât, eine Folge der guten ökonomischen Stellung ihres Kaufmannsstandes und des religiösen Eifers, der hier alle Sekten nach der islamischen Eroberung durch Mahmud von Ghazni und die Zerstörung der Tempel, insbesondere des berühmten Shivatempels in Somnâth (1024 n. Chr.) erfaßt hatte. Die Dschainabaukunst dominierte in Gudscherât so, daß der westindische Baustil nach ihr häufig Dschaina- oder Guzrât-Stil genannt wurde. Er war jedoch, wie James Burgess mit Recht einwendet, durchaus nicht mehr dschainistisch als brahmanisch. „Das Vorherrschen der Dschaina und die Tempel, die sie vom elften Jahrhundert an in Abu und anderen Orten Guzrats bauten, hat zu dieser Fehlbenennung geführt, als ob es der Stil der Sekte wäre. Tatsache ist, daß es der Stil eines geographischen Territoriums und fast nur einer Epoche ist, denn die brahmanischen Tempel in Siddhapur, Somnâtha und Ambarnâtha sind im gleichen Stil gebaut wie die der Dschaina in Mount Abu und Bhadeshvara und es ist dieser Stil für die islamischen Ansprüche adaptiert, den wir später in den Bauten von Ahmedabad, Champaner, Dholka und anderen muhammedanischen Staaten von Guzrat finden. Er hat Verwandtes mit dem Tschalukyastil am Dekkan, ist jedoch der Stil, welcher im Radschputen-Königreich und im Dekkan während

des zehnten und der folgenden Jahrhunderte angewendet wurde" (Burgess, The Antiquities of Dabhoi 1888 S. 1 f.).

Da in Gudscherât die Dschainatîrths von den reichen Kaufleuten und Bankiers architektonisch ausgestattet wurden, war sie von den Königen und ihrem oft durch politische Rücksichten beeinflußten religiösen Gesinnungswechsel unabhängig und konnte sich nach der islamischen Störung durch Mahmud bis zur endgültigen islamischen Eroberung durch Alaeddin Khilidsch (1297 n. Chr.) friedlich entwickeln. Die früheren Dschainabauten in Palitana und Girnar fanden ihre Fortsetzung besonders am Mount Abu und in Dabhoi.

Der Mount Abu, auf dem die Dschainabaukunst ihren größten Glanz erreichte, ist ein schon im Mahâbhârata erwähnter heiliger Berg mythischen Ursprungs mit fünfzig heiligen Plätzen der Shaivas und Dschainas. Die Tempelstätte der letzteren heißt Dilwara (von deul = Tempel und wara = Stätte, Bezirk) und bildet eine von den Göttern allein bewohnte, ummauerte Stadt, wie nur die Dschainas sie zu bauen pflegten, wenn die nötigen Mittel vorhanden waren. Auch die heiligen Berge Satremdschaya bei Palitana und Girnâr, beide auf der Halbinsel Kâthiâwâr haben solche Tempelstädte. Dilwara enthält vier große Tempel, deren ältester von Vimala Shâh, einem Bankier, erbaut und nach ihm benannt wurde. Er war 1031 n. Chr. vollendet und wurde nach teilweiser Zerstörung durch die Muhammedaner von zwei anderen Bankherren 1321 n. Chr. restauriert. Auch Tedschapâla und sein Bruder Vastupâla, die Erbauer des zweiten Tempels, waren Bankiers und große Bauherren. Ihr dem Naminâth geweihter Tempel in Dilwara wurde 1230 n. Chr. eingeweiht. Der Baumeister hieß Sobhanadeva. Gleichzeitig mit dem Vimala-Shâh-Tempel wurde auch dieser 1321 n. Chr. wieder hergestellt. Neben diesen beiden ist der Adinâth-Tempel von geringem Interesse, während der Tschaumukha oder viermündige Tempel wegen seiner besonderen Anlage als Zentralbau Interesse erregt.

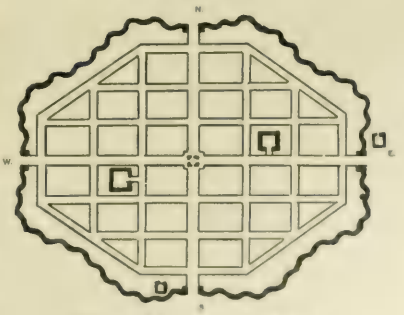
Die beiden Haupttempel Vimala Schahs und Tedschpals sind in der Anlage und inneren Ausstattung fast gleich. Ihr Äußeres ist einfach und läßt nichts von der inneren Pracht ahnen. Der Normaltempel der Dschainas setzt sich zusammen aus der Cella oder Garbhagriha mit dem Bilde des Tîrthankar, dem der Tempel geweiht ist, einer geschlossenen Vorhalle (*gudhamandapa*) mit seitlichen Toren, der offenen Versammlungshalle (*sabhâmandapa*) auf Säulen, und der Umfassungsmauer mit den Cellen für die Statuen der Tîrthankaras und anderer Gottheiten. In den beiden aus weißem Marmor erbauten Dilwaratempeln steht vor der geschlossenen noch eine offene Vorhalle mit acht Säulen, die mit Cella und Gudha-Mandapa über die Plattform um drei Stufen erhöht ist. Davor stehen auf 48 Säulen die Sabhâmandapas, wovon die acht zentralen ein Oktogon bilden und Kuppeln tragen. Die ganze Plattform ist umschlossen von der Hofmauer mit zwei Reihen kleinerer Säulen, welche Korridore zu den 52 Cellen bilden, die mit ihren Portiken drei Stufen höher als die Versammlungshalle liegen. In jeder Cella befindet sich eine sitzende Statue eines Tîrthankara, wovon viele Inkarnationen, besonders auch der Inhaber der Heiligtumscella wiederholt erscheinen. Die Säulen des Portikus von den Cellen sind mit kleinen Kuppeln eingedeckt, von denen jede anders dekoriert ist. Die Pracht des Ganzen wie des spitzenartigen Details nehmen den Beschauer mit Staunen über diesen Reichtum an Ornamentik gefangen. An diesen Cellen vorbei unter dem Portikus führt der Pradakshina-Pfad. Es sind zweifellos die beiden wunderbarsten Prozessionsumgänge, die indische Tempel aufweisen. Das Zentrum der Pracht bildet jedoch die Kuppel der Versammlungshalle (Abb. 90 u. 91). Die Säulen mit ihren doppelten Kapitälen gleichen sehr jenen im Keshavatempel zu Belûr (Taf. V). Im Oktogon sind nun zwischen den Säulen lebhaft gewundene Toranas eingespannt, wodurch die Festlichkeit des Anblicks erhöht wird. Das Achteck der Architrave wird in eine kreisförmige Basis übergeleitet, über der sich die Kuppel wölbt (Abb. 91). Die beiden Kuppeln bilden den Stolz der Dilwaratempel. Sie bestehen aus reich geschnitzten Lotusringen mit einem traubenartig herabhängenden Schlußstein von einer transparenten Feinheit der Ausführung, die ähnliche gotische Pendants in Westminster und Oxford in den Schatten stellen. Sechzehn Göttinnen, Vidyadevis oder Saktis der Tîrthankaras bilden die untere Rahmung der Kuppeln. Sie sind keine Meisterwerke der Plastik, bringen aber in den ornamentalen Reichtum Rückgrat und Spannung. Ein Vorbild für diese Kuppeln gab es bereits im Sonnentempel von Mudhera. Die Ableitung dieser Formen vom Holzstil liegt besonders in Guzrât, das einen reichen Holzstil besaß, nahe, doch sind Holzkuppeln aus früherer Zeit nicht erhalten, nur eine ähnliche Kuppel im Pârshvanâthatempel in Anahilawada v. J. 1594 n. Chr. Dieser Kuppelstil war jedoch weit verbreitet, wie u. a. ein Tempel in Ambarnath bei Bombay beweist. Jeder der beiden Tempel besitzt eine Porträtgalerie der Donatoren, die auf Elefanten reitend dargestellt waren. Doch wurden die Figuren der Reiter von den Muhammedanern zerstört.

Die eingehende Betrachtung dieser Tempel bestätigt uns die Tatsache, daß die Dschainas nicht einen neuen Stil schufen, wohl aber das Vorgebildete zu höchster Pracht steigerten. Eigenartig und vielleicht aus ihrem Streben nach der Reinheit der Seele nach ihrer Reinigung vom „Schmutz der menschlichen Handlungen" erklärbar ist die Verwendung von weißem Marmor für ihre Tempelbauten. Auch die Reinheit ihrer Meditationen wird *shukla*, weiß, genannt. Allein wenn sie auch keine besondere Sprache, keinen neuen Stil des architektonischen Ausdrucks erfanden, haben sie doch die bestehenden Formen zu höchster Wirkung gebracht und in den Tempeln von Mount Abu eine Pracht erreicht, die auch von ihren eigenen Glaubensgenossen nie übertroffen wurde und die hier, wo keine Sklavenarbeit herrschte, von einer seltenen Inbrunst der religiösen Überzeugung spricht.

Außer den Tempeln, deren man einzelne in den meisten Städten Indiens findet, sind die beiden Türme in Tschitor bei Udaypur als Dschainabauten besonders zu erwähnen. Der ältere Kîrti Stambha oder Siegesturm wurde wahrscheinlich im 12. Jahrh. erbaut und ist dem ersten Tîrthankara Adinâth geweiht, dessen nackte Statue häufig wiederkehrt. Der jüngere Siegesturm wurde von Kumbha Râná als Denkmal seines Sieges über Mahmud Khatschî von Mâlwâ 1442—49 aus gelbem Marmor erbaut. Er ist 37 Meter hoch, hat neun Stockwerke und ist von unten bis oben innen und außen mit Skulpturen aller indischen Götter bedeckt, so daß er „ein illustriertes Wörterbuch der indischen Mythologie" bildet (Abbildungen bei Fergusson-Burgess II, 58—60).

Haus, Halle und Palast.

Dorf und Stadt wurden in Indien ebenso wie Haus und Tempel nach bestimmten magisch-kosmischen, aber auch rein praktischen Grundsätzen angelegt, die in den Silpa Shastras niedergelegt sind. Das Mânasâra (cf. Ram Raz Essay on the architecture of the Hindus, S. 41 f.) kennt vierzig Größen der Dörfer und Städte nach der Ausdehnung der dazu gehörigen Ländereien, die mit einbezogen sind und unter der Bevölkerung nach bestimmten Grundsätzen verteilt wurden. Das Mânasâra zählt ferner acht Arten von Anlageplänen für Dorf und Stadt auf. Typisch für diesen Plan ist die rechteckige Gestalt mit zwei sich im Zentrum kreuzenden Hauptstraßen und vier Haupttoren (Abb. 92). Die Ost-West-Straße bildet die längere Hauptstraße und wurde *râdschapatha*, Königsstraße, genannt, die Nord-Süd-Straße hieß *mahâkala* (Breite Straße) oder *vamana* (Südliche Straße). Außerdem führte eine Straße rings um die Innenseite der Stadtmauer, *mangalavîthî*, der Weg der günstigen Konstellation und der Wachsamkeit, der von den Dorfbrahmanen als Pfad für die rituelle Umgehung, pradakshina begangen wurde, aber auch für die Bewachung wichtig war. Wenn Megasthenes von hölzernen Mauern spricht, die Pataliputra umgaben, müssen wir annehmen, daß die Dörfer zumeist durch solche geschützt waren. Sie waren in der Art der Stûpazäune, deren Vorbilder sie sind, aus Balken gezimmert und ihre Tore glichen den Toranas der Stûpen. Solche Stadttore sehen wir auch auf den Reliefs in Sântschî und Amarâvatî dargestellt, wo sie allerdings schon aus Ziegel und Stein gebaut waren. Stärkere Befestigungen waren ja zur lokalen Verteidigung gegen Räuber oder feindliche Nachbarn nicht nötig. Die Urbilder der Stûpazäune und Tore haben wir hier zu suchen.



92. Dorfplan, genannt *Padmâka* (Lotusblattartig)
(Nach Râm Râz-Havell)

93. Altindischer Bauernhof vom Stûpazaun in Bharhut
(Nach Cunningham)

Im Zentrum, dem Kreuzungspunkt der beiden Straßen, stand auf einem künstlichen Hügel ein Baum der Ficusgattung, in dessen Schatten der Rat der Ältesten tagte und der die heilige Bedeutung des Baumes des Vischnu annahm, der alles durchdringenden kosmischen Kraft. An die Stelle des Baumes trat in größeren Gemeinwesen eine Versammlungshalle, Mandapam oder ein Brahmatempel mit vier Toren. Die Anordnung der Häuserblocks in den so geschaffenen vier Quartieren wechselte nach dem gewählten Plan und nach der Zusammensetzung der Bevölkerung und Sekten. Städte wurden mit befestigten Turmmauern umzogen und außerdem durch Gräben geschützt.

Die geradezu religiöse Bedeutung des häuslichen Herdes, der Hütte, geht schon aus Stellen des Rigveda, besonders aber aus den Zaubersprüchen des Atharvaveda hervor. In den ältesten Hütten war in der Mitte die Stelle, wo das Herdfeuer flammte, denn „mitten im Hause sitzt der Erfreuende", d. i. Agni (Rv. 1, 69, 2). Ein umfriedetes Haus und Hof hieß *harmya*. Die wohlbefestigte Tür (*dvar, dvâra*) war ein wesentlicher Teil des Hofes. „Ein Aufbewahrungsort für Somapflanzen (Vorratskammer), eine Wohnung des Agni (Feuerstätte), ein Sitz der Frauen (Frauengemach), ein Schuppen: ein „Sitz der Götter bist du, o göttliche Hütte." „Nahrungsreich, milchreich auf der Erde errichtet, erbaut, tragend den, der alle Speisen enthält, verletze nicht die, die von dir Besitz ergreifen." „Die unter Gebet erbaute Hütte, die durch Seher erbaute, gegründete schützt Indra und Agni, die Hütte, den Soma enthaltenden Sitz" (Av. 9, 3, trad. H. Zimmer, Altindisches Leben S. 151ff.). Aus diesen Zauberhymnen erhellt die Heiligkeit der Wohnstätten, die hier Holzbauten, nicht Lehmhütten waren. Aus den Anspielungen und Sprüchen in Rigveda und Atharvaveda rekonstruiert H. Zimmer das altindische Wohnhaus: Vier Eckpfeiler wurden auf festem Grunde errichtet; Stützbalken lehnten sich schräg wider dieselben; Deckbalken verbanden die Grund- und Eckpfeiler des Hauses; lange Bambusstäbe lagen auf ihnen und bildeten als Sparren das hohe Dach. Zwischen den Eckpfeilern wurden je nach Größe des Baues noch verschiedene Pfosten aufgerichtet. Mit Stroh oder Rohr in Bündel gebunden füllte man die Zwischenräume in den Wänden aus und überzog das Ganze damit. Riegel, Klammern, Stricke, Riemen hielten die einzelnen Teile zusammen. Auch die Türe wurde mit einem Riemen verschlossen wie im homerischen Haus. Vier Räumlichkeiten oder Teile des Haushofes werden erwähnt, *agn çala*, das gemeinsame Wohngemach, *havirdhâna*, die Vorratskammer, das Frauengemach und das Nebengebäude.

Dank den zahlreichen Darstellungen altindischer Häuser auf den Reliefs von Bharhut, Sântschî u. a. O. können wir uns davon auch konkrete Vorstellungen machen (Abb. 93). Wenn auch nicht aus Holz allein, sondern oft aus Lehm und Bambus gebaut, bestätigen uns diese Bilder die literarische Überlieferung. Drei oder vier Häuser waren im Rechteck gebaut

94. Ansicht von Tandschur (Ausschnitt)
(Nach E. La Roche)

und umschlossen einen Hof, in dem die Herde Schutz fand. Ein Doppeltor von zwei kleinen Fenstern flankiert bildet die Straßenfront. Die hat sich bis heute so erhalten, wie uns ein Blick auf die einfachen Häuser in Tandschur (Abb. 94 in der Ecke l. u.) lehrt. Mit Ausnahme des Daches hat sich hier also in zwei- bis dreitausend Jahren nichts geändert. Wir können aus dieser Gegenüberstellung auf das weitgehende Festhalten an der Tradition in vielen anderen Kulturdingen schließen. Die Dachformen waren wohl seit jeher verschieden und änderten sich mit der Bodenbeschaffenheit. Am Bharhutrelief aber sehen wir das uns von den buddhistischen Tschaityas her bekannte Tonnendach in seiner ursprünglichen Verwendung. Es hat schon die durch die Konstruktion bedingte Gratung und als Folge davon die spitzbogige Form der Giebelfelder. Daneben gab es Häuser mit flachen Dächern, mit einem Pavillon, unter dem der Hausherr saß und der ihm verschiedene Räume ersetzen konnte. Man schläft ja gewöhnlich auch am Dache. Solche Dachterrassen mit Pavillons finden wir ebenfalls seit Sântschî in Relief und Malerei, besonders in der Miniaturenmalerei des 17.—19. Jh., häufig dargestellt. Eine Vorschrift des Mânasâra lautet, daß das vordere, mittlere und rückwärtige Tor eines Hauses gleiches Niveau haben und in einer Achse liegen soll. Und zwar soll das äußere Tor nicht genau in der Mitte der Fassade liegen, sondern etwas seitlich. Die gleiche Regel soll bei Tempeltoren beobachtet werden. Außen soll am Tor eine *vedikâ* oder erhöhter Sitz eingebaut werden. Den Sitz im Haustor, das zu diesem Zweck in eine Nische gerückt ist (nicht etwa die Bank an der Hausmauer) fand ich als auffallende Ausnahme auch in einem ostpersischen Dorfe Sâfiâbâd, das dadurch als eine alte indoarische Siedlung gekennzeichnet erscheint. Die Vedikâ wurde in Indien zu

95. Südindisches Dorf mit Gopuram als Abschluß der Dorfstraße
(Nach E. La Roche, Ind. Baukunst)

einer offenen Säulenloggia ausgestaltet, wie man sie auf Darstellungen und in modernen Häusern oft sieht (Abb. 100).

Auf einem anderen sehr bekannten Bharhutrelief mit der Verehrung des Haarschmuckes Buddhas durch die Götter finden wir einen Götterpalast, der uns als Spiegelbild der gleichzeitigen, indischen Paläste dienen kann (Abb. 19). Auch diese Paläste gleichen den heutigen größeren Râdschputânahäusern, wie die von Havell gemachte Gegenüberstellung zeigt (A. M. A. I. Pl. III). Beide Bauten haben unten die Vedikâ, darüber die Geschosse mit den Balkonen und die Verandadächer, *tschâyâ* als Schutz gegen Regen und Sonnenstrahlung. Die Balkonfenster, von denen die Frauen Auslug halten konnten, waren meist vergittert. Das obere Geschoß am Relief entspricht dem modernen offenen Terrassendach mit seinen Kuppelpavillons oder *tschattris*, das am Relief aber das ganze Dach bedeckt. Auch von den Versammlungshallen (*samthâgâras*), wie sie in großen Dörfern und in Städten für die Beratungen der Ältesten und festliche Anlässe dienten, geben uns die Bharhut-Reliefs ein Bild (Abb.96). Es waren Säulenhallen mit einer großen Terrasse, auf welcher oft eine zweite schmälere Halle mit Tonnendach aufgesetzt war und deren Nachkommen die Hallen der Moghulpaläste sind.

Rhys Davids wirft die Frage auf, ob die auf diesen Reliefbildern dargestellten Säulen und Brüstungen Holz- oder Steinbauten nachgebildet seien. Daß der Steinbau in Indien älter ist als man auf das Zeugnis des Megasthenes hin anzunehmen geneigt wäre, beweist die noch stehende Festungsmauer von Giribbadscha im alten Magadha aus dem 7. Jahrh. v. Chr. Die Dschatakas aber, aus denen wir das Meiste über die alte Kultur in Indien erfahren, sprechen nur von Pfeilern und Stiegen aus Stein. Die Pfeiler der Reliefgebäude scheinen denn auch auf Steinvorbilder zurückzugehen. Sonst aber war der Oberbau der Gebäude wohl stets aus Ziegel und Holz errichtet, zumal die Steinbautechnik lange Zeit recht primitiv geblieben zu sein scheint. Die Mauern waren aber zumeist außen und innen mit Stuck überzogen und mit figuralen und ornamentalen Freskomalereien geschmückt, wie die Vinaya-Texte berichten (cf. Rhys Davids l. c. S. 68). Die Namen von vier typischen Mustern sind uns dort über-

liefert: Das Girlandenmuster, Kriechmuster, Fünfbändermuster und Drachenzahnmuster. Wir finden sie auf den alten Reliefs und in Adschantâ oft genug und kommen darauf zurück. Wenn Figuren vorherrschen, ist oft von einer Bildergalerie (*cittâgâra*) die Rede.

96. Zweigeschossige Halle, Bharhut-Relief

Die Königspaläste waren große Anlagen, welche die Haremsgemächer ebenso wie die öffentlichen Regierungsräume umfaßten. Darin waren u. a. öffentliche Spielhallen, deren Erhaltung Pflicht des Königs war und woraus er einen Gewinnanteil bezog. Des öfteren ist in den Dschatakas die Rede von siebenstöckigen Palästen, *sattabhûmaka-pâsâdas*. Ein jüngerer Bau dieser Art steht noch in Pulasti-pura in Ceylon; auch die Pfeiler des „Ehernen Palastes" (*lohapâsâda*) in Anuradhapura aus dem 2. Jh. v. Chr. bilden die Ruine eines solchen Gebäudes. Die Ähnlichkeit mit den babylonischen Ziggurats ist zweifellos vorhanden, aber sehr äußerlicher Art. Auch dienten diese Paläste privaten Zwecken. Moghulbauten wie der vierstöckige Stufenbau des Grabes Akbars in Sikandra und der fünfstöckige Pantsch Mahâl in Fathpur Sikri bei Agra sind Nachkommen dieser altindischen Baugestalt. Heißluftbäderbauten sind in den Vinayatexten ebenfalls beschrieben, und von den ebenso alten prächtig ausgestatteten in Stein gefaßten Schwimmbassins mit großen Freitreppen sind in Anurâdhapura noch einige vom Beginn unserer Ära gut erhalten. Sie hatten Ankleidepavillons auf hölzernen Säulen.

Gewinnen wir also aus den Reliefbildern (und Adschantâmalereien) und aus den Beschreibungen der alten buddhistischen Texte ein recht anschauliches Bild von der altindischen Profanarchitektur, so reichen die heute noch erhaltenen Denkmäler infolge der islamischen Zerstörungen, nicht über das 15. Jh. zurück. In dieser Zeit hatte die hinduistische Profanbaukunst schon Einzelheiten der islamischen übernommen und erscheint nicht mehr ganz rein von fremden Einflüssen, wenn diese auch nur nebensächlicher Natur sind. Eine Gegenüberstellung hinduistischer und moghulischer Paläste zeigt den großen Unterschied, der trotz aller Angleichungen der indoislamischen Baukunst an die indische geblieben ist. Die Moghulpaläste lassen uns trotz allen Aufwandes an kostbarem Material und „reinen Stil" kühl; man spürt hinter ihrer Pracht zu sehr den Machtwillen und den diesem dienenden Architekten, der aus islamischen und indischen Traditionen eine neue Treibhauskunst erzeugt, um alles bisherige zu übertreffen. Dagegen finden wir, wenn noch irgendwo im Orient, so in den Palästen der Râdschputfürsten heute noch die Romantik der „Tausend und Einen Nacht" verwirklicht. Während es schwer ist, die Moghulbauten aus zwei Jahrhunderten immer auseinanderzuhalten und die Pfeilerhallen aus Marmor in Agra

97. Eingangstor zum Palast des Mâharâdscha von Gwâlior
(Phot. Diez-Niedermayer)

Fatehpur-Sikri und Delhi, ja selbst gewisse Grabbauten nicht zu verwechseln, hat jeder alte Râdschputenpalast sein individuelles, einmaliges und daher unvergeßliches Gepräge und seinen besonderen Reiz. Diese dreißig bis vierzig Paläste aus dem 16.—19. Jh. lassen sich daher auch nicht unter Typen zusammenfassen, da keiner dem anderen gleicht und die von Lebensgewohnheit, Luxus und Zeremoniell vorgeschriebenen Zimmer, Säle, Bäder, Gärten und Parkanlagen doch immer wieder von neuen Gesichtspunkten aus zu einem Ganzen vereinigt sind. Freilich hatten die indischen Baukünstler für die Schloßbauten den gleichen guten Bundesgenossen wie die europäischen, die reiche Landschaft, eine Voraussetzung, die den Architekten Vorderasiens häufig fehlte. Wo irgend erreichbar baute man die Schlösser in bewachsenes Hügelgelände mit Teichen, Seen und Wasserfällen. Der Palast des Mahârâna von Udaypur am Potscholasee mit seinen bautengeschmückten Inseln ist die schönste und großartigste Anlage dieser Art in Indien (Abb. 98). Doch ist dies nur ein Beispiel von den vielen Wasserschlössern, die man, wenn auch nicht in dieser Größe, besonders in den indischen Berglandschaften in Kaschmir, Siam, Birma, Ceylon findet. Hunderte von Seen sind mit einem Inselschlößchen geziert. Neben Udaypur seien die großen Wasserschlösser von Dschaipur und Amber, Adschmir, Bidschapur und Dig erwähnt.

Zum Wasser gesellen sich die Gärten, die in Indien seit jeher eine große Rolle spielten. Kennen wir doch — Japan ausgenommen — kein zweites Land, in dem die religiösen Gebräuche so sehr mit Blumenspenden und Blumenschmuck verbunden waren und sind wie in Indien, wo Blumen höchste Symbolträger sind und die meisten Gottheiten ihre ihnen besonders heiligen Blumen haben, an der Spitze Brahma, Vischnu und Shiva mit dem ihnen heiligen, morgendlich rosafarbenen, dem mittägig blauen und dem weißen Lotus als Symbol von Vergehen und Werden des Zerstörers und Lebensspenders. Der Hausgarten war notwendig für die allmorgendlichen Blumenspenden an den Hausgott vom eigenen Garten, für das tägliche Pradakshina der Hausfrau um den Tulsistrauch und für bestimmte Bäume, deren Zweige und Blätter man bei den Familienfesten nach Vorschrift brauchte. Wir wissen zwar über den altindischen Garten herzlich wenig, können aber annehmen, daß die geometrische Anlage auf eine alte einheimische Tradition zurückblickt. Die Einteilung in Quadrate mit dem Achsenkreuz, der mystischen Swastika der Inder, scheint für den Garten wie für den Dorfplan seit Alters oberster Grundsatz gewesen zu sein. Babars Klage über den Mangel an Gärten in Indien dürfte, wie Havell bemerkt, wohl nur auf seine völlige Unkenntnis des Landes zurückzuführen sein. Wahrscheinlich brachte er dem Lande zurück, was in früheren Jahrhunderten von Indien nach Afghanistan an Gartenkunst

98. Palast des Mahârâna von Udaypur
(Nach E. La Roche)

hinaufgetragen worden war. Wir können noch nicht abschätzen, wie viel indisches Kulturgut schon in sassanidischer Zeit nach Westpersien gebracht wurde. Jedenfalls ist die prinzipielle Übereinstimmung der persischen Plananlage mit der indischen und dieser mit dem altindischen Dorfplan auffallend.

Hören wir, zu den Palästen zurückkehrend, noch die Charakteristik von Fergusson-Burgess. „Sie sind selten mit viel Rücksicht auf architektonische Symmetrie oder Wirkung angelegt, sind aber trotzdem immer pittoreske und meist sehr schmuckvolle Objekte in der Landschaft, wo man sie findet. In der Regel sind sie an felsigen Vorsprüngen gelegen, die in einen See oder Teich hineinragen oder über ihm hängen, in diesem Klima stets eine angenehme Umgebung für alle Bauten; und die Art, wie sie in die Felsen hineingepaßt sind oder ihnen zu entwachsen scheinen, führt häufig zu malerischen Kombinationen. Zuweilen sind ihre Fundamente mit Rundtürmen oder Bastionen befestigt, auf deren Terrassen sich das Schloß erhebt; aber auch sonst ist der Sockel meist bis zu beträchtlicher Höhe massiv emporgeführt in einer Art, die dem Gebäude einen wohltuenden Anblick von Solidität verleiht, so leicht auch der Oberbau sein mag und häufig ist. Wenn man zu diesen natürlichen Vorteilen die Tatsache hinzunimmt, daß der vornehme Inder eines schlechten Geschmackes fast unfähig ist und daß alle diese Paläste genau das sind, was sie zu sein vorgeben, ohne etwas vorzuspiegeln was sie nicht sind oder irgendeinen alten oder neuen Stil zu kopieren, außer den, der ihren Zwecken am besten entspricht — dann wird es nicht

99. Torfassade des Palastes Mân Singh auf der Festung Gwâlior
(Phot. Diez-Niedermayer)

100. Straße in Gwâlior
(Phot. Diez-Niedermayer)

schwer sein, sich vorzustellen, was für dankbare Forschungsobjekte diese Râdschputen-Paläste wirklich sind." Was Fergusson-Burgess über die Unmöglichkeit der Vermittlung ihrer Schönheiten und Reize in seinem Handbuch sagt, gilt auch für uns. Ohne genaue Pläne und Interieuraufnahmen, die bisher fehlen, können wir weder von ihrer Raumanordnung noch von ihren intimen Schönheiten eine Vorstellung gewinnen. „Ein Palast ist nicht wie ein Tempel — ein einfaches Gebäude mit einer oder zwei Hallen und Cella, das hundert anderen gleicht, sondern ein großer Komplex von öffentlichen und privaten Gemächern, die als Ganzes mehr für den praktischen Gebrauch, als für die äußere Wirkung gruppiert sind."

Einblick in die Höfe eines hinduistischen Palastes bekommen wir nur in Gwâlior (Abb. 101), bei den übrigen Beispielen müssen wir uns mit dem äußeren Anblick begnügen.

Auch in Südindien ist von den Palästen der alten Dynastien, der Pallava, Tschola, Pandya usw. nichts erhalten, und von Ruinen nichts bekannt geworden. Die paar Paläste (und Pavillons) in Madura, Tandschur, Vidschayanagar, Tschandragiri stammen aus dem 17.—19. Jh. und stehen so sehr unter islamischem Einfluß, daß wir uns hier mit einem kurzen Hinweis begnügen können.

Einer der ältesten noch erhaltenen Râdschputen-Paläste ist der von Mân Singh (1486—1518) erbaute am Burghügel von Gwâlior. Aus hellrotem Sandstein erbaut, beherrscht seine mächtige festungsartige Ostfassade mit ihren Rundtürmen die Stadt (Abb. 99). Der untere Teil der Mauer ist wie bei vielen indischen Palästen

101. Mân Singhs Palast in Gwâlior
Raum an der Nordseite des westlichen Hofes
(Nach E. La Roche)

glatt und nur durch zwei Wulstbänder gegliedert, dann folgt, getragen von einem Gesims, das mit den herzförmigen Blättern der Ficus religiosa geschmückt ist, ein Blendarkadenfries von festlicher Anmut. Seine durch spiralige Furchung belebten Pfeiler tragen würfelige rautengeschmückte Kapitäle und die geheiligten Krönungen der Shikharas. Zwischen den Pfeilern sind gewellte Toranabögen eingespannt. Das Eingangstor (Abb. 99) in den Vorhof hat einen reich ornamentierten Türsturz und Torbogen, darüber einen Altan, der bei festlichen Einzügen als Musikergalerie gedient haben dürfte, mit durchbrochenem Steingitter. Über der Blendbogengalerie ziehen sich Balkongalerien von Konsolen gestützt, gekrönt von den Turmbalkonen mit ihren tropenhelmartigen Kuppeldächern, die ursprünglich mit vergoldetem Kupferblech bedeckt waren. Die Fassade ist außerdem mit farbigen Flieseneinlagen geschmückt. Vom Vorhof aus gelangt man in die beiden hintereinander gelegenen Innenhöfe, um die die Wohnräume liegen. Das Erdgeschoß des östlichen Hofes wird beschattet durch ein gewelltes Vordach aus Steinziegeln mit Blattschmuck, getragen von Löwenkonsolen. Die Tore haben wieder toranaartige Abschlüsse. Die Wände sind in horizontale Streifen geteilt, die mit grellfarbigen Fliesen mosaikfarbig geschmückt sind. Der dreiteilige Erker des Zenana (Harem) wird von reich skulpierten Konsolen getragen. Der kleinere westliche Hof erhielt ein eigenartiges Antlitz durch die fast komisch wirkenden, mächtig ausladenden Rundkapitäle und die reiche Steinornamentik mit Durchbrucharbeit. Im angrenzenden Querraum läuft oben ein Gang herum, durch dessen durchbrochene Sandsteinbrüstung hohes Seitenlicht eindringt. Hofseitig ist dieser Gang, wie man auf Abb. 101 sieht, durch ein tiefes Steingitter geschlossen, und ein solches ziert auch teppichartig die Brüstung.

Prächtige Paläste erbauten ferner in Rädschputâna die Ränäfürsten erst in Tschitor, dann nach 1568 in der

102. Palast in Datiyâ (Nach E. B. Havell)

zweiten Residenz, dem pittoresk am Pitschola-See gelegenen Udaypur (Abb. 98). Im Gegensatz zu seiner durch die vielen Türme erwirkten Gelöstheit, die sich gut in den Rahmen seiner heiteren Umgebung fügt, zeigt der Palast von Datiyâ in Bundelkhand aus dem 17. Jh. eine ernste geschlossene kubische Masse von Granit, die sich auf einem ca. 12 m hohen Unterbau erhebt (Abb. 102). Von den vier Stockwerken schließen die beiden obersten einen Hof ein, aus dessen Mitte ein zweiter vierstöckiger turmartiger Bau mit den Privatgemächern sich erhebt. Die beiden untersten Stockwerke, die sich über die ganze Baufläche ausdehnen, enthalten die offiziellen Empfangs- und Staatsräume. Die größeren Räume der oberen Stockwerke liegen in den vier Ecken und Mitten der Fassaden und sind mit Kuppeln gekrönt, die in Verbindung mit den kleinen Zierkuppeln und der zentralen Kuppel dem mächtigen Block eine reich gegliederte Krönung geben. Die Hauptfront spiegelt sich im davor liegenden Teich.

Systematik der Baukunst

1. Baustoffe und Bauwerk

Die prinzipielle Stellung der Inder zum Baustoff und seiner Verarbeitung hat With in seinem vortrefflichen Buche über Java bereits charakterisiert: „Gegenüber dem Begriff der Masse als elementarem Prinzip der Verwirklichung, der Erdhaftigkeit und der Realität treten die Verschiedenheiten der Stoffarten ganz in den Hintergrund, schrumpfen die Materialbesonderheiten wie zwischen Holz und Stein zu nebensächlichen Erscheinungsformen zusammen. Die Masse wird gewissermaßen unter ihrem philosophischen, aber nicht unter ihrem naturwissenschaftlichen Aspekt angesehen und behandelt und die Form nicht gegenständlich, sondern kosmisch orientiert. Eine Einfühlung in die stofflichen Bedingungen, in die Besonderheiten von Stoffarten und ihre spezifischen Strukturen hat es nicht gegeben und würde soviel bedeuten, als die künstlerische Wirkung durch Bezugnahme auf materielle Bedingungen trüben und ihren Gültigkeitscharakter abschwächen.... Man baute und bildhauerte fast ausschließlich in dem Materiale, das man vorfand, und formte in diesem Materiale, unbekümmert um seine besonderen Materialbedingungen ...."

Diese prinzipielle Grundlegung gilt für ganz Indien. Trotzdem dürfen wir die Frage nicht mit dieser Feststellung bewenden lassen und können eine, wenn auch knappe, Rechenschaft über die materiellen Gegebenheiten, ihre Verteilung, Anwendung und Auswirkung nicht umgehen. Denn oft werden sie doch von schicksalhafter Bedeutung.

Die Ausgrabungen, die uns allein über Art und Verbreitung der Baustoffe in den älteren Perioden Aufschluß geben können, sind in Indien eben im besten Gange und es wird Jahrzehnte

brauchen, bis wir zu einem abschließenden Urteil darüber gelangen können. Vorläufig bringen sie fast jedes Jahr Überraschungen. Fest steht heute schon, daß die in den anderen Kulturländern Asiens gebräuchlichen Baustoffe auch im alten Indien angewendet wurden: Lehmklötze und Lehmziegel, Backstein, Stein, Holz und Rohr. Da die Halbinsel alle Arten von Landschaften aufweist, Urwälder, Dschungel, Sumpfgegenden, Lehmländer und Gebirgsländer, war man stets vom Material abhängig, das der Boden zur Verfügung stellte. Nur für besondere Luxusbauten oder Heiligtümer wurde etwa Holz- oder Steinmaterial auch von weiterher geliefert. Es ist selbstverständlich, daß die Ackerbauer ihre Wohnhäuser nur aus billigem bodenständigem Material bauten, also im Indusland vorwiegend aus Lehm und Rohr, im Gebirge vielfach aus Bruchstein, aber auch aus Holz, das schon mehr Arbeit erforderte, im Gangesland aus Rohr und Holz und so fort durch ganz Indien gemäß dem oft wechselnden Boden. Die alten Hausbauten sind jedoch ebenso wie die Dorfanlagen, wie schon S. 79ff. ausgeführt wurde, für die spätere historische Baukunst vielfach von grundlegender Bedeutung, daher wohl zu beachten.

103. Der Felsentempel in Elephanta
(Phot. Diez-Niedermayer)

Die Bauernhöfe auf den Bharhutreliefs (Abb. 93) sind offenbar aus sonnengetrockneten Lehmziegeln erbaut, wie wir sie in gewissen Teilen Indiens, besonders im Pendschab heute noch finden und mit tonnenförmigen Dächern gedeckt. Diese sind entweder halbkreisförmig oder spitzbogig und bestanden wohl stets aus einem mit Matten und Lehmziegeln belegten Rohrgerüst. Strohgedeckte Dächer dieser Art haben heute noch die bengalischen Bauernhäuser. Der schweren Regengüsse wegen sind sie steil und weit herabgezogen. Diese Bengalihäuser zeigen auch noch die schon in den Zaubersprüchen des Atharvaveda indirekt beschriebene uralte Bautechnik der Rohrhütten, deren Hölzer mit Bast verbunden wurden. „Der alle Schätze enthaltenden Hütte lösen wir auf die Knoten der Strebepfeiler, der Stützbalken und der Deckbalken." „Ich löse auf die Knoten an den Sparren, an den Riegeln, an den Verbänden und am Rohr, an den Seitenpfosten, an den Klammern, an den Rohrbüscheln und an den Verbänden." Gemeint sind die unsichtbaren Schlingen des Zaubers, die beim Beziehen der Hütte durch die Zaubersprüche gelöst werden sollen und die man in die wirklichen mit hinein verknotet dachte (vgl. Zimmer l. c. S. 151 f.). Später erst wurde für anspruchsvollere Häuser geschnittenes Holz benutzt, das Gelegenheit zur Entwicklung der reichen Bauornamentik bot, durch die sich die indische Baukunst auszeichnet.

Es ist uns durch Arrian überliefert, daß Städte an Flußufern und in Niederungen aus Holz, solche in höheren, beherrschenden Lagen, wo sie Überschwemmungen weniger ausgesetzt waren, aus Lehm oder Ziegeln erbaut wurden. Diese Feststellung bezieht sich auf die Zeit des Megasthenes, des seleukidischen Gesandten am Hofe des Mauryakönigs Tschandragupta (vgl. S. 1f.). Arrians Überlieferung wurde durch die neueren Ausgrabungen in Pâtaliputra, wo man

Reste der alten Holzpfeiler fand und der Lehm- und Rohziegelmauern von Shrâvasti, Bhîta und anderen Städten bestätigt.

Ziegel, die über das 4. Jahrh. zurückreichen, wurden in den Gangesebenen nicht gefunden, und es ist nicht wahrscheinlich, daß sie in diesem Teil Indiens vor der Ashokazeit verbreitet waren. Die schwerfällige Gestalt und mindere Qualität der in Sârnâth und anderen Orten in der Ashokaperiode verwendeten Ziegel verraten die noch geringe Erfahrung in der Herstellung dieses Materials. (Die Ziegel der Mauryazeit in Sârnâth messen bis zu 55 × 33 × 10 cm, jüngere 40 × 20 × 5 cm, übertreffen also die babylonischen an Größe. Vgl. meine Backsteintabelle in „Islamische Baukunst in Churasan" (Folkwang-Verlag 1923) S. 170 und H. Hargreaves, Excavations in Sârnâth in Arch. Surv. of India, A. R. 1914/15 S. 109f.)

Dagegen hat sich Marshalls Vermutung, daß die Ziegelfabrikation im Indusland und den nordwestlichen nahe an Persien und Mesopotamien heranreichenden Provinzen Indiens älteren Datums sei, durch die neuesten Ausgrabungen im Pendschab glänzend bestätigt. Man deckte in Mohendscho Daro und in Harappa Reste von groß angelegten Bauten aus gebrannten Ziegeln z. T. mit Fußböden aus farbig glasierten Ziegeln auf, die mit einer bisher unbekannten altindischen Bilderschrift versehen sind und in eine in diesen Gegenden prähistorische Zeit, in das 6.—2. Jahrh. v. Chr. zurückreichen. Die Ruinen bestehen aus älteren Strata und jüngeren Ruinen. Ein Riesenstûpa aus Ziegel wird ins 2. Jahrh. v. Chr. angesetzt (Ill. London News Nr. 532 v. 20. Sept. 1924). Bis hierher scheint also die babylonische Backsteinarchitektur ihre Ausläufer gesendet zu haben. Seit jener Zeit muß man mit einer kontinuierlichen Entwicklung der Ziegelbaukunst in Indien rechnen, die freilich erst später auf Grund topographischer Vorarbeiten wird festgelegt werden können. Alte Ziegel mit Maurerzeichen und mit Inschriften wurden in den verschiedensten Teilen Indiens gefunden (Rhys Davids, Buddhist India S. 121). Auch wird von Ziegelbauten in fast allen alten Texten, den Dschatakas, Vinayas und Puranas häufig gesprochen. Eindeutig bestimmbare Ziegelbauten zeigen die Amarâvatîreliefs (Abb. 104). Sie wurden für den Hausbau sehr viel verwendet, die Wände jedoch meist mit Tschunamstuck überzogen und bemalt. Sehr verbreitet war der Ziegelbau im Indusgebiet und in der Landschaft Sind, wie die Ausgrabungen beweisen. Aber auch in den östlich gelegenen buddhistischen Wallfahrtsorten wie in Sârnâth und Bodh Gayâ gab es zahlreiche bedeutende Ziegelbauten. In Sârnâth waren der nach seinem Zerstörer so benannte Dschagat Singh Stûpa aus der Mauryaperiode und viele andere Bauten aus Ziegel erbaut, wovon heute nur noch die Basen erhalten sind (cf. Daya Ram Sahni und Vogel, Catalogue of the Museum at Sârnâth, Calcutta 1914). In Bodh-Gayâ steht heute noch an der geheiligten Stelle der Erleuchtung ein großer aus Ziegel erbauter Tempel, der in seiner heutigen Ausstattung freilich nicht über das 9.—10. Jahrh. zurückdatiert werden darf und birmanische Formen hat.

In Südindien ist die Ruine der struktiven Tschaityahalle in Guntupalle ein sehr wichtiges Ziegelbaudenkmal (Arch. Survey, A. R., Madras 1917). Dieser apsidale Hallenbau von ca. 18 m Länge und 5 m Breite hatte 1½ m starke Ziegelmauern und war mit Ziegeln eingewölbt. Da die Decke eingestürzt ist, läßt sich die Wölbetechnik nicht mehr feststellen.

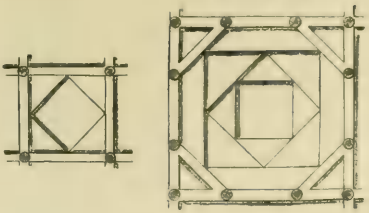
Im allgemeinen spielte jedoch trotz der vielen zerstörten Ziegelbauten das Ziegelmaterial im Tempelbau eine dem Stein weitaus untergeordnete Rolle. Es wurde mehr für die oberen Stockwerke von Gebäuden und Türmen, ferner Nebenbauten und kleine Tempel benützt. In der tempelreichen Provinz Orissa eignet sich, wie Ganguly feststellte, die Erde nicht dafür, daher fehlen Ziegelbauten fast gänzlich.

Daß der Steinbau in Indien sehr weit zurückreicht, beweisen die Reste der kyklopischen Mauern von Radschagriha, der von Bimbisâra, dem Zeitgenossen Buddhas erbauten Residenz (cf. V. H. Jackson, Notes on old Rajagriha, Arch. Rep. 1913—14). Freilich wurde sonst bis heute kein Steinbau vor der Ashokazeit bekannt. Sir Marshall führt diesen merkwürdigen Mangel an alten Denkmälern aus jener Zeit, in der die Inder zweifellos schon eine gut entwickelte blühende Zivilisation hatten, auf das Überwiegen des Holzbaues und die zerstörende Kraft des Klimas zurück (The Cambridge hist. of India I, 612). Aber müssen wir angesichts der oben erwähnten neuesten Ausgrabungen sehr alter Ziegelbauten nicht auch für den Steinbau noch mancher Enthüllung gewärtig sein? Jedenfalls ist der Streit, ob der Steinbau erst durch den alexandrinischen Einfall und die Griechen nach Indien gebracht wurde, m. E. schon deshalb hinfällig, weil der indische Steinbau ohne Bindemittel und ohne echten Bogen und Wölbung schon durch seine entschieden mangelhafte Werkart die Unkenntnis der hellenistischen Steinbautechnik beweist.

104. Relief vom Stûpa in Amarâvatî

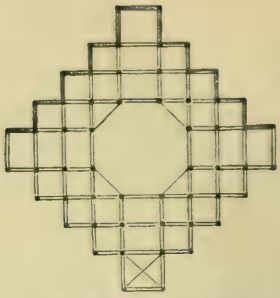
Er erscheint vielmehr mit seinem Vorkragesystem als einfache Fortsetzung des allgemein verbreiteten prähistorischen, bzw. primitiven Steinbaues. Die indische Kunst hat ja trotz ihrer unvergleichlichen Größe und Schönheit mehrere Merkmale mit der Kunst der primitiven Völker gemein. Jedenfalls war jedoch der Stein in historischer Zeit der für den Tempelbau weitaus meist verwendete Baustoff. Ganguly zitiert eine Wertskala aus dem Babishya Purana, der zufolge die Belohnung der Götter für einen Ziegelbau zehnmal höher sei als für einen Rohr- oder Holzbau, aber für einen Steinbau wieder zehn mal höher als für einen Ziegelbau (l. c. S. 103). In den Puranas finden sich auch zahlreiche Stellen mit Vorschriften für Stein- und Ziegelbau und Ganguly sieht darin einen Beweis für die Selbständigkeit der indischen Steinbaukunst, die ihre eigenen Traditionen hatte. Der Steinbau übernahm allerdings die vom bildsamen Holz vorgebildete reiche Bauornamentik und entwickelte sie werkmäßig zu einer unerhörten Pracht und Mannigfaltigkeit, neben der auch unsere Gothik zurücktreten muß. Verwendet wurde vorwiegend Sandstein und Granit. Daneben gab es besondere harte feinkörnige Steinsorten, wie den an den Orissatempeln für Architrave und Rahmungen verwendeten Chlorit, die sich für jene exakte messerscharfe Detailarbeit eigneten, die uns an vielen Tempeln heute noch in Erstaunen setzt. Die Fassaden wurden übrigens in Orissa häufig mit einer roten Farbe gefärbt, die ihnen heute eine schöne Patina verleiht. Dagegen ist die Verkleidung mit Stuck in jüngerer Zeit eine Verfallserscheinung. Der Mauerbau wurde in Indien in der Regel ohne Mörtel durch einfache Schichtung der exakt zugehauenen Quadern vollzogen. Und zwar wurden zunächst die Außen- und Innenwand aus sorgfältig behauenen Blöcken errichtet, dann der Zwischenraum ausgefüllt. Auch dieser wurde, wie Ganguly an Ruinen in Orissa konstatieren konnte, sorgfältig mit horizontalen Steinschichten ausgefüllt; ferner sind keilförmige Platten, die mit eisernen Klammern verbunden sind, eingelegt, um die Stabilität zu erhöhen. Die Vertikalbindung ist so angeordnet, daß die Vertikalfuge in den zwei nächstliegenden oberen und unteren Schichten keine Fortsetzung findet. Diese Bindung finden wir auch im etruskischen Mauerwerk (z. B. an der Porta Marzia in Perugia), sie könnte also, wie die Vorkragetechnik, pelasgischen Ursprungs sein. Die sorgfältige Bindung war die Voraussetzung der Haltbarkeit dieser mörtellosen Mauern und die frühe Zerstörung vieler indischer Tempel hat, wie Ganguly bemerkte, in der nachlässigen Anordnung der Bindung ihren Grund.

Da die radiale Wölbung in Indien vor der islamischen Invasion keinen Eingang fand, mußten alle Raumspannen durch Vorkragen und horizontale Balken eingedeckt werden. Cellawände wurden zu diesem Zweck bis zur Höhe eines Raumkubus geführt, dann wurden Steinlagen horizontal vorgekragt, um den Raum für die Überdachung zu verengern. Die Hochführung der Cellabauten war also schon durch diese Bautechnik bedingt. Da die Steinbalken allein bei größeren Spannungen, wie Toren, größeren Cellen oder Hallen den Druck



105. Schema der Deckenkonstruktionen
(Nach Fergusson)

106. Plan einer Dschaina-Kuppel



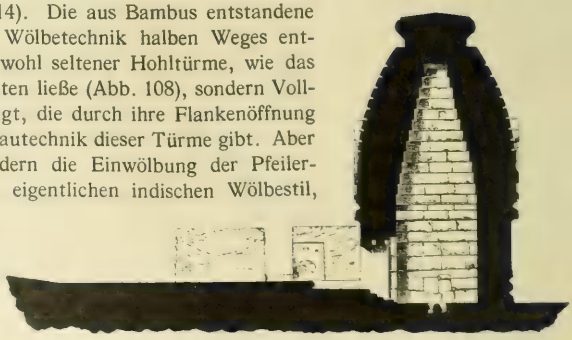
107. Plan einer Dschaina-Vorhalle

der daraufliegenden Last nicht ertragen hätten, wurden häufig eiserne Traversen eingezogen.

Für die in Indien schon im ersten Jahrtausend verbreitete Eisenindustrie ist ja die Eiserne Säule in Delhi das beste Denkmal (vgl. S. 13). Dabei handelt es sich um rostfreies Eisen, dessen Herstellung in Europa erst in neuester Zeit gelang. Eine Eiserne Säule von der Größe jener in Delhi wäre in Europa vor etwa 1850 noch kaum möglich gewesen.

Der Widerstand der Inder gegen die Anwendung des echten, radialen Bogens drückt sich in dem indischen Axiom „Ein Bogen schläft nie" aus. Sie bevorzugten den mit vorkragenden Horizontalschichten gebauten Bogen, weil dieser in sich ruht und keiner Verstrebungen und Hintermauern bedarf. Seine Stabilität ist freilich auch bedingt und hat sich in Indien sehr häufig durch Einbruch infolge von Verschiebungen als trügerisch erwiesen. Im Verband von Stadtmauern sind zweifellos echte Bögen sicherer als scheitrechte. Die Überkragungstechnik bedingte jedoch in Indien den Spitzbogen, der so seinen zweckmäßigen Ursprung fand, in der hinduistischen Baukunst jedoch als struktive Gestalt nicht durchgedrungen ist, sondern auf die Gandharaecke beschränkt blieb.

Auf die Raumeindeckung übertragen, wurde nun das indische Vorkragungs- und Überkragungssystem von grundlegender gestaltbildender Bedeutung. Für wirkliche Hohlkuppeln ergab sich dadurch die hohe Spitzform. Hohlkuppeln spielten jedoch im indischen Tempelbau keine Rolle und kommen auch nur an buddhistischen Gandhârabauten vor (vgl. Foucher, L'art gréco-bouddhique du Gandâra I, 114). Die aus Bambus entstandene Shikharaform kam der indischen Wölbetechnik halben Weges entgegen. Die Shikharas sind jedoch wohl seltener Hohltürme, wie das hier wiedergegebene Schema vermuten ließe (Abb. 108), sondern Vollbauten, wie die Ruine Abb. 109 zeigt, die durch ihre Flankenöffnung einen lehrreichen Einblick in die Bautechnik dieser Türme gibt. Aber nicht solche Turmwölbungen, sondern die Einwölbung der Pfeilerhallen, der Mandapas zeitigte den eigentlichen indischen Wölbestil, wenn man ihn so nennen darf. Die ältesten indischen „Horizontalkuppeln" finden wir in den Dschainabauten Westindiens, in Mount Abu, Palitana und Girnâr (vgl. S. 74f.) vom 11. Jahrh. an. Das Prinzip dieses Eindeckungs-



108. Schnitt des Yudhischthira-Tempels, Mahendragiri
(Nach A. R. Madras 1916)

109. Shikhararuine mit Einsicht in die Konstruktion
(Nach Havell)

110. Bhimas Tempel in den Mahendragiri-hills
(Nach A. R. Madras 1916)

systems veranschaulichen die Abb. 105f. wiedergegebenen Schemata. Die Einheit bildet ein durch vier mit Architraven verbundene Stützen gebildetes Quadrat, dessen Ecken mit Balken überquert werden, so daß die noch bleibende rautenförmige Öffnung mit einer meist ausgehöhlten (und reich ornamentierten) Platte zugedeckt werden kann. Die möglichen Komplizierungen zeigen die Figuren. Größere Quadrate brauchten Zwischenstützen und führten zur achteckigen Eindeckung, deren Reihung in größeren Hallen zu reizvollen Kombinationen führte. Die allseitige Erweiterung dieses Systems geschah jedoch durch Vorsetzung von Säulen auf allen vier Seiten, wodurch abgetreppte Raumkörper entstanden, deren Eingänge in den Ecken liegen (Abb. 107). Man pflegt diese Art ven Eindeckung aus der Holzkonstruktion abzuleiten, ohne daß dafür ein Beweis oder eine Notwendigkeit vorläge. Jedenfalls hat das Holzmaterial, die langen Balken, nicht zu dieser Methode gezwungen. Der Druck war in diesen Säulenhallen wiederum ein vertikaler, daher konnten Verstrebungen aller Art wegfallen. Auch Wände waren überflüssig und waren oft durch Schranken ersetzt. Die Überleitung führte vom Achteck über das Sechzehneck zum Kuppelbau. Die Kuppeln erhielten eine horizontale Dekoration in konzentrischen Ringen statt mit vertikalen Rippen.

Der Steinbau reicht in Indien in die vedische Zeit zurück, worauf nicht nur die Veden selbst, sondern auch die ältesten Denkmäler, die kyklopischen Mauerreste von Radschagriha, der von Bimbisâra im 6. Jahrh. v. Chr. verlassenen Residenz schließen lassen. Doch dürfte ja der Steinbau in jener Zeit auf wenige Plätze, die geeignetes Material boten, beschränkt geblieben sein, wie Sir Marshall vermutet (The Cambridge history of India I 616). Das Manasârâ gibt auch

eine Einteilung der Bauten auf Grund der Einheit oder Mehrheit der verwendeten Baustoffe. Einheitliche Bauten heißen *Sudha*, reine, solche aus zwei Baustoffen, wie Stein und Ziegel *Misra*, gemischte, mehrstoffige endlich *Samkirna*, verschmolzene.

Können wir die Werkart der struktiven Bauten von den Denkmälern ablesen, so künden uns weder die Felshohlbauten noch die aus dem gewachsenen Fels gehauenen Tempel von Mavalipuram, Elûra u. a. O. etwas über die hier angewendete Technik. Die indische Literatur schweigt darüber. Auch M. Ganguly, der seine heimische mündliche und schriftliche Tradition kennt, weiß in seinen Ausführungen über die Orissa-Höhlen über die technischen Gepflogenheiten nichts zu sagen. Daß die Schwierigkeit der Felsbearbeitung mit der Qualität des Gesteins wechselte, versteht sich von selbst. Der Orissa-Sandstein war relativ leicht auszuhöhlen. Allein man schreckte auch vor dem Granit nicht zurück, wie Mavalipuram zeigt. Sehr geschickt wurde in den Höhlenbauten durch Systeme von Löchern, Rinnen und Abzugskanälen für den Abfluß des Sickerwassers gesorgt. Können wir uns die Technik der Aushöhlung der unterirdischen Tempel und Säle und Galerien noch vorstellen, so versagt unsere Phantasie völlig angesichts der aus dem Fels skulpierten von Elûra oder Mavalipuram. Trotz aller technischen Errungenschaften unserer Zeit stehen wir vor ihnen wie vor Wundern.

2. Die Baugestalten

Holz ist das bildsamste Baumaterial und da es in Indien reichlich vorhanden ist, im Gegensatz zu den anderen alten Kulturländern, wie Ägypten, Mesopotamien, Iran und Nordchina, wurde es der gestaltenbildende Baustoff der indischen Architektur. Mit einer schon ausgebildeten mythokosmischen Weltanschauung ausgerüstet, besiedelten die Indoarier um die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. die Flußtäler Nordindiens und bauten ihre Hütten, Dörfer und Opferplätze aus Baumstämmen, deren Anordnung, wie wir aus den S. 80 zitierten Rigveda-Sprüchen schließen können, schon in ältester Zeit nach festgelegten Vorschriften vorgenommen wurde, um die Gottheiten magisch mit den Bauwerken zu verbinden. So wurden die von der Priesterschaft geschaffenen Mantras, die Zaubersprüche, in Indien sogleich oberste Gestaltungsfaktoren und die so ausgebildeten Gestalten, tektonische wie ornamentale, wurden unantastbare Symbole der Gottheiten und vorgeschriebenes Material für die Bauhandwerker. Diese Bildungen vollzogen sich in den Dorfsiedlungen der vedischen Zeit und wurden von der buddhistischen, als der ältesten Monumentalbaukunst schon fertig übernommen und in Stein, Ziegel und Ton nachgebildet.

So kommt es, daß wir die ältesten Tschaityafassaden, wie Kondânê (Abb. 22) schon mit architektonischen „Ordnungen" geschmückt finden, in denen die Einzelgestalten in bestimmten Folgen angeordnet sind. Diese „buddhistische Ordnung", wie sie Jouveau-Dubreuil nennt, besteht nicht aus Säule und Gebälk, wie die uns vertrauten Ordnungen, sondern aus einer Basis mit Balustrade, Fenster, stufenförmig vorkragendem Gebälk und lotusblattförmigem Sonnenfenster, also aus jenen Elementargestalten, die in Indien mit esoterischer Symbolik gefüllt waren. Diese Esoterik war ja auch Voraussetzung für die Gestaltung der griechischen Ordnungen, nur wurde sie von der bisherigen materialistischen Kunstgeschichte nicht in Betracht gezogen, ist übrigens auch als Geheimnis nicht ohne weiteres zu ergründen.

Die Balustrade ist der Ornament gewordene sakrale Zaun (*vedikâ*) der alten vedischen Opferplätze, der im Buddhismus als Stûpenzaun monumentalisiert wurde. Dieser Holzzaun ist profaner Herkunft, er umhegte nicht nur Einzelgehöfte, sondern auch das Dorf, fungierte

111. Htî eines Stûpa
(Nach A. B. Havell)

also als Mauer. So waren, entsprechend höher, die „hölzernen Mauern" gestaltet, von denen uns die alten Schriftsteller und indischen Quellen berichten. Mit dem Zaun waren meist die Tore (*toranas*) verbunden, die ebenso aus Holzgestalten in Stein übertragen wurden und die noch auf den Reliefs von Sântschi und Amarâvatî als hölzerne Dorf- und Stadttore zu sehen sind. Über den Stadt- oder Festungstoren befand sich meist ein Wachthaus mit Tonnendach aus Bambus und Holzpalisaden (Abb. 109). Dieses althergebrachte Torgebäude wurde Vorbild für das spätere indische Festungstor mit dem *naubaet Khâne* (pers.), der Musikgalerie, wie sie heute noch in Indien und Persien verbreitet sind. Dieses vedische Torana mit den drei Querbalken, die gleich den drei horizontalen Balken des Zaunes die göttliche Dreiheit, im Buddhismus also Buddha, Dharma und Sangha symbolisierten, verschwand mit den anderen vedischen Baugestalten in den ersten Jahrhunderten unserer Aera. In den Adschantâmalereien ist schon ein anderes Tor typisch, das dem Ziegel- und Steinmaterial besser entspricht (Tafel X).

Das Gitterfenster als nächstes Glied der Ordnung hatte in den Holzgitterfenstern der Häuser sein Vorbild. Das nach oben vorkragende Stufengesimse krönte als Hti die frühen Stûpen und Dâgobas ebenso wie die Säulenkapitäle der frühen Felsenvihâras. Ob es ursprünglich eine reine Holzgestalt war oder mit dazwischenliegenden Ziegelschichten gebildet war, wie Jouveau-Dubreuil annimmt, sei dahingestellt. Wahrscheinlich stammt diese Gestalt vom vedischen Altar und lebte deshalb in der buddhistischen Architektonik als Stûpenkrönung und Ornament weiter, um ebenfalls sehr früh zu verschwinden.

Als einzige Gestalt der „buddhistischen Ordnung" vedischen Ursprungs hat sich das Sonnenfenster erhalten. Als *Kudu* wurde es eine der beliebtesten Schmuckgestalten der süd- und mittelindischen Baukunst (Abb. 123).

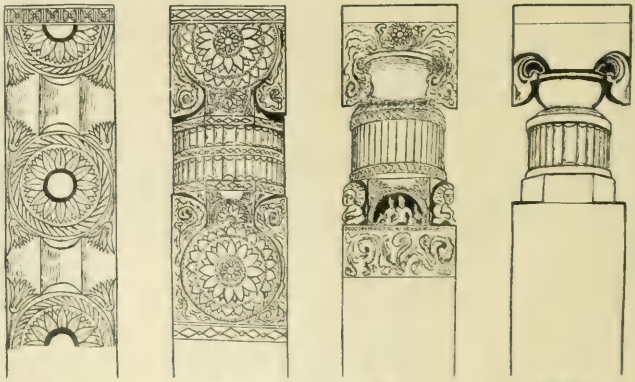
Obwohl Säule und Pfeiler in der buddhistischen Ordnung, die als Dekoration der Fassaden diente, nicht vorkommen, waren sie doch eine verbreitete Gestalt der buddhistischen Architektur. Darin scheint mir der Beweis zu liegen, daß die Säule nicht vedischen Ursprungs ist, sondern erst in der Ashokazeit in die indische Baukunst eingeführt wurde und daß hier die persische Säule, die ja in der indopersischen Satrapie des Darius im Indusland bekannt gewesen sein muß, anregend gewirkt hat.

Die Ediktsäulen Ashokas stehen den persischen noch sehr nahe. Schon in der Mauryaperiode aber vollzog sich, wie die Bharhutreliefs beweisen, die eigenartige indische Gestaltung der Säule. Offenbar wirkten dabei zwei Urgestalten zusammen: Die von der persischen abzuleitende zylindrische Steinsäule der Ashokazeit mit dem glockenförmigen Lotuskapitäl und der primitive, vier- oder mehrseitige Holzpfeiler, der aber im 3. Jahrh. v. Chr. auch schon als Steinpfeiler der Stûpenzäune in der Monumentalkunst heimisch ist (Abb. 8, 16). Diese beiden Urgestalten wirkten sogleich aufeinander ein, so daß wir schon in den ältesten Felsbauten, wie in den Vihâras von Bhâdschâ und Näsik eine fertige Säulengestalt antreffen, die sich am besten als eine Kombination von Holz- und Steinformen erklären läßt. Diese frühbuddhistische, auch im Tschaitya von Kârli stehende Säule besteht aus einer Stufenbasis, einem topfartigen Säulenfuß, dem achtseitigen Schaft, einem stark ausladenden Lotus-Glockenkapitäl, das in Bhâdschâ eingeschnürt ist und einer umgekehrten Stufenterrasse als Basis für die Devagruppe. In Kârli ist zwischen dem Glockenkapitäl und der Stufenterrasse ein geriefelter Torus eingeschoben, von dem unten die Rede sein wird (Abb. 36). An dieser so gestalteten Säule nun stammt die Stufenbasis vom Holzbau, der Topf von der alten Holzsäule, die man der Erhaltung wegen in einen irdenen Topf stellte, der abgefaste Schaft aus der Holztechnik, das Glockenkapitäl von den perso-indischen Ashokasäulen, während die krönende Stufenterrasse wieder eine Holz-Ziegel-Gestalt ist. Diese Säule ist jedoch auf die frühen Felsenbauten beschränkt, wo sie nicht nur als — scheinbare — Stütze, sondern auch als Stambha vor dem Eingang erscheint (Kârli) und

112. Kapitäl und Stumpf einer Gupta-Säule in Sântschî
(Nach Sir J. Marshall A. B. 1913—19)

113. Kapitäl aus Adschantâ 7. Jh.
(Nach Havell, A. M. A. I.)

sich dadurch als Nachkomme der Ashokastambhas ausweist. Der Felsenbau mußte schon aus rein technischen Gründen dem vierseitigen Pfeiler den Vorzug geben, der denn auch in Adschantâ und Elûra fast ausschließlich als Stütze auftritt, mit Ausnahme der Tschaityahallen, wo der vielkantige Pfeiler anfangs ohne Basis und Kapitäl herrscht (Abb. 22). Die Massigkeit dieser vierseitigen aus dem gewachsenen Felsen geschlagenen Stützen wurde durch Kombination mit verjüngten zylindrischen und vielkantigen Zwischenstücken mit Kapitälen abgeschwächt



114—117. Geschichte der nordindischen Säule
(Nach Jouveau-Dubreuil)

(Abb. 103). Die Zurückführung dieser verjüngten Zwischenstücke zur Vierseitigkeit der unteren Hälfte ergab ein Würfelkapitäl, das sich an den vier Ecken in Rankenvoluten auflöste und schließlich durch vasenartige Rundung des unteren Teiles zu einer neuen Kapitälform führte, die eine gewisse Verwandtschaft mit dem jonischen Kapitäl hat, ohne mit ihm genetisch zusammenzuhängen (Abb. 113). Als Ausgangspunkt dieser Entwicklung des nordindischen Pfeilers nimmt Jouveau-Dubreuil sehr überzeugend die vom Holz her kommenden Zaunpfeiler der Stüpen an, welche die intermittierende Verjüngung durch Abfasung und die auch an den späteren Steinpfeilern noch gern verwendete Schmückung mit Lotusrosetten zum ersten Male zeigen (Bharhut, Bodh-Gayâ u. a. O.). Abb. 114 gibt ein Bild dieses Ablaufes. Während dieses Kapitäl auf Nordindien beschränkt blieb, erscheint das zweite Kapitäl in variierter Gestalt auch an den südindischen Denkmälern, wo es als fester Bestandteil der „drawidischen Ordnung" bis heute lebt. Diese zweite Hauptform des indischen Kapitäls besteht ursprünglich aus einem nach unten gestülpten Blattsturz und einem emporstrebenden Blattkelch (Abb. 118), knüpft also an die persische Kapitälform, die in der indischen Satrapie des Darius (vgl. S. 1) wohl eine zweite Heimat gefunden hatte, an, um bald einen flachgedrückten Polster zwischen diese beiden Glieder zu nehmen, der ein wichtiger Bestandteil wird und neben dem die beiden anderen Teile oft zurücktreten (Abb. 115). Er nahm die Symbolik des Âmalaka an (vgl. S. 98) und erscheint später an der astylaren Architektur des nordindischen Shikharatempels sowohl wie auch im mittelindischen „Tschalukyastil" als selbständiges, oft wiederholtes Schmuckglied (Abb. 58). Zwischen diesem Polster und der Decke vermittelt in den Felsbauten gewöhnlich ein wiegenförmiger Kämpfer (Abb. 115). Auch dieser Kämpfer ist ein fester Bestandteil der südindischen Säulen und beweist die gemeinsame Wurzel beider Stützengestalten ebenso wie die ähnlichen Kapitälbildungen.

115. Der Felsentempel in Elephanta

Von der Gestalt der südindischen Säule nun geben die Abb. 125 und 128 eine genügende Vorstellung. Die Pfeiler der zahlreichen kleinen Felstempel des 6.—7. Jahrh. im Arcot-Distrikt, der das Hinterland von Madras und Pondicherry bildet, sind hier einheitlich vierseitig mit abgefaster, also prismatischer Mitte, geschmückt mit Lotusrosetten und ausladend in das gleiche wiegenförmige Kapitäl, wie es für die nordindischen Felsenpfeiler typisch ist und das, ebenso wie die kubischen Pfeiler von einem vorausgegangenen Holzstil herkommt. Während sich jedoch, wie wir oben gesehen haben, in den Felsbauten von Adschantâ aus diesem kubischen Pfeiler eigene ornamentale Pfeiler und Kapitäle entwickelten, tritt hier in Südindien in den späteren Höhlen des 7. Jahrh. in Mavalipuram der bisher typische, kubisch-prismatische Felsenpfeiler zurück und an seine Stelle treten elegante dünne Pfeiler mit Polsterkapitälen, die meist von Löwen getragen werden. Auch diese Pfeiler gehören mit den nordindischen einer Familie an, wenn auch schon kleine Unterschiede vorhanden sind, die nun vom 7.—17. Jahrh. immer ausgeprägter werden, wie Abb. 129 zeigt.

Übrigens sind ja in einigen Pfeilersälen von Adschantâ, vornehmlich in Höhle II und I aus dem 7. Jahrh. eine Menge von Holzbauten, Motive aus der zeitgenössischen Haremsarchitektur, die vorwiegend aus Holz bestand,

116. Indra-Sabhâ-Tempel in Elûra
(Phot. Diez-Niedermayer)

an die Wand gemalt, so daß wir uns durch diese Malereien eine recht gute Vorstellung der damaligen indischen Holzarchitektur machen können. Die Pfeilerkapitäle der zahlreichen gemalten Saalbauten usw. zeigen die gleichen Elemente wie die südindischen (Taf. X). Dadurch wird die Richtigkeit der auch a priori anzunehmen gewesenen Ableitung der südindischen „Ordnung" von der Holzarchitektur erhärtet und bewiesen, daß diese Kapitälgestalt in der indischen Holzbaukunst ganz allgemein herrschend war, uns aber davon in Nordindien außer in den Malereien von Adschantâ keine Denkmäler davon erhalten sind. Auffallend sind im Adschantâ-Pavillon die zwischen die ausladenden Kapitälglieder, Polster und Kelch eingelegten Rundhölzer, die in den stark eingezogenen Hälsen der Steinkapitäle weiterleben. Wahrscheinlich wurden damit die Zapfen der ineinander verzapften Teile wiedergegeben.

An den gemalten Holzbauten in Adschantâ können wir das Bemühen um die Gestaltung der tektonischen Funktionen von Säule und Gebälk noch gut nachfühlen. Daß man dafür aus der Natur die verschiedenen Formen der Lotusblüten zum Vorbild nahm, war naheliegend, denn sie verband mit ihren edlen tektonischen Formen eine ihr seit Urzeiten zugeschriebene, auf alle ihre Glieder und Phasen verteilte kosmisch-esoterische Symbolik, deren monumentale Gestaltung ja das Endziel jeder urtümlichen religiösen Baukunst war. An den gemalten Kapitälen von Adschantâ bemerken wir noch eine gewisse Freizügigkeit und Variabilität in der Anordnung der Einzelglieder. Die normative Festlegung ihrer Formen, Proportionen und Reihenfolge geschah in den Bauhütten der großen Tempelbauten und wurde in den Silpa Shâstras schriftlich fixiert. So entstanden die „Ordnungen", an die sich die offizielle religiöse Baukunst zu halten hatte.

Das Mânasâra, die verbreitetste südindische Redaktion der Silpa Shâstras, gibt für die verschiedenen Säulenformen eigene technische Bezeichnungen, die die Säule auch symbolisch betonen: Die viereckige heißt *Brahmakânda*, die fünfseitige *Shivakânda*, die sechsseitige *Skandakânda* (d. i. Kumâra, Sohn der Umâ-Pârvatî und des Shiva), die achtseitige *Vischnukânda*, die sechzehnseitige *Rudrakânda* (Rudra-Shiva), die runde *Tschandrakânda* (Mond). In die buddhistische Symbolik übersetzt, stand die vierseitige Säule für Buddha, die achtseitige für Sangha, die Gemeinde, und die zylindrische oder sechzehnseitige für Dharma, das Gesetz.

Die vom irdenen Topf, in den man ursprünglich den hölzernen Pfeiler zur Konservierung steckte, sich herleitende Basis der Säulen symbolisierte Lakschmis Nektartopf, der Säulenstrunk den Lotusstamm, das Kapitäl die Lotusblüte mit herabgebogenen Blättern. Mag diese Kapitälform auch im persischen Glockenkapitäl eine vorbildliche Gestalt gehabt haben, so war ihre symbolische Umdeutung in das Lotuskapitäl schon in der Ashokazeit geschehen, wie der Lotosblattkranz der Kapitäle auf den Bharhutreliefs beweisen (Abb. 96).

Auf den Lotuskapitälen steht in den frühen Denkmälern noch der Vedische Altar, der mit seinen vier Füßen über das Âmalaka gestülpt ist, jenes polsterförmige Glied, das ebenfalls im Holzkapitäl als ein funktionell ausdrucksvolles vorgebildet war und nun, nach Havell, die Frucht der Nymphaea, nach Ganguly die Phyllanthus emblica wiedergibt (Abb. 33). Die Götter reiten in Kârlî auf Elefanten, im Gautamî-putra-Kloster zu Nâsik auf Stieren und Löwen. Der Stier war Opfertier und Symbol der Zeugung, Fahrzeug (*vâhana*) Shivas, daher Wächter des Westens oder des Tores der untergehenden Sonne. Der Löwe stand für die Gluthitze der hochstehenden

117. Nepalesischer Gefäßdeckel aus getriebener Bronze, mit Lotusblume und Frucht als Handgriff
(Nach E. B. Havell)

118. Vischnu-Pfeiler von den Bharhut-Reliefs
(Nach E. B. Havell)

119. Frucht des Heiligen Lotus (Nelumbium speciosum)

120. Frucht der Wasserlilie (Nymphaea caerulea)

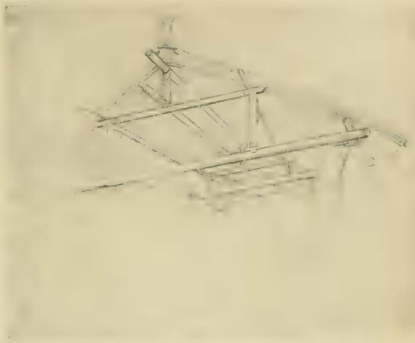
(Nach E. B. Havell)

Sonne, die ausdörrt und war daher Vâhana der Durgâ, der Repräsentantin der Naturkraft; als Sonnenemblem war er aber auch Wächter aller vier Quartiere, daher auch Fahrzeug Buddhas und Symbol seiner Weltherrschaft. Der Elefant war Indras Regenwolke, Wächter des Südens, woher die Monsune kamen, die auf ihren Flügeln Lakschmis Nektartopf trugen. Das Pferd bewachte das nördliche Viertel, war das edle Tier, auf dem die arischen Krieger siegreich Indien eroberten, als sie vom Norden kamen. Der freudige Natursymbolismus der Veden aus der Jugend des indoarischen Volkes lebt in diesen Gestalten weiter. In den Steinsäulen der Grotten von Adschantâ und Elephanta sind die drei Aspekte meist vereint: Unten vierseitig, dann acht- und sechzehnseitig, bzw. rund, symbolisieren sie die Trimûrti. In den so gestalteten Adschantâsäulen besteht das Kapitäl ebenfalls aus dem Âmalaka. Dieses trägt wie in Kârlî einen Vedischen Altar mit vier Füßen, nur die ansteigende Plattenfolge ist auf einen Abakus reduziert und die Beine des Altares sind als Pishatschas, indische Trolls gestaltet. Aber auf dem Altar sitzen nicht mehr nach vedischer Sitte Uschas, die Göttin der Morgenröte, Indra usw. wie in Kârlî, sondern Buddha mit den Seinen (Abb. 41).

Die Teile der indischen Säule entstanden, wie gesagt, gleich denen der ägyptischen und griechischen aus den materiellen Gegebenheiten und den struktiven Funktionen. Allmählich erst wurden die so entstandenen Formen der Basen und Kapitäle mit symbolischem Sinn erfüllt und den schon bestehenden symbolischen Objekten angeglichen. Unter den Symbolen spielte seit vedischer Zeit die Lotusblume eine führende Rolle und sie wurde daher in erster Linie gestaltenbildend für die Säulenkapitäle. Die Frucht des *Nelumbium speciosum*, des ägyptischen Lotus, galt seit Alters als Symbol des Thrones und als Fußschemel der Götter, besonders des Schöpfers Brahmâ oder der aufgehenden Sonne. Die rosafarbenen Blätter, die sie einhüllten und die sich beim ersten Morgendämmern öffneten, waren Kleid der Uschas, der Göttin der Morgenröte, die die Tore des Himmels öffnete. Diese Vorstellung wurde von den Handwerkern glücklich gestaltet, indem sie das Kapitäl der Frucht ähnlich kelchförmig profilierten und die Blätter zum Schaft herabbogen, so daß sie jenes Glied bildeten, das man bisher sinnlos glockenförmig nannte (Havell A. M. A. J. S. 59) (Abb. 118). Dagegen galt die kugelförmige Frucht der *Nymphaea*, des blauen und weißen Lotus, als Gefäß des Amrita- oder Unsterblichkeitstrankes, des Götternektar, weshalb diese Form für die Opfergefäße und das häusliche Wassergefäß benutzt wurde und auch für die Gestaltung der Säulenbasis (die, wie wir S. 95 sahen, schon materiell vom Topf herkam) vorbildlich wurde. Dieser Topf der Lakschmî wurde den Säulen aber auch oft als Kapitäl aufgesetzt, wie z. B. am Râmeshvaratempel in Elûra. Aus den vier Beinen des darübergestellten Altares oder den dafür gesetzten Dämonen finden wir hier schon Voluten gebildet.

Im Gegensatz zum Leben schaffenden Lotus war die tödliche Datura-Pflanze mit trompetenförmiger Blüte dem Shiva geweiht. Blume und Frucht wurden kombiniert verwendet als Motiv für kreuzförmige Kapitäle, meist als Superkapitäle über dem Lotuskapitäl, so daß die Tempelpfeiler Symbol des Lebens und des Todes wurden (Abb. 122). Die Datura ist auch für die Träger der Balkone und Tschâyâs in indischen Häusern Schmuckmotiv.

Das Mânasâra teilt die indischen Säulen (oder Pfeiler) nach ihren genau vorgeschriebenen Dimensionen in sieben Klassen ein. Ganguly prüfte diese Maße in Orissa besonders an den Säulen der Höhlen in Udayagiri und



121. Bambusdachstuhl mit Strohdach
(Nach E. B. Havell)

fand sie mit den Vorschriften übereinstimmend, deren Alter dadurch auch bestätigt wird (cf. Orissa and her remains). Für die Säulenbasis zählt das Mânasâra 64 verschiedene Typen auf. Dieser Reichtum der Gestalten und diese seit alters eingewurzelte Gesetzmäßigkeit der Proportionen der Säulen erscheint Ganguly mit Recht beweiskräftig für die von ihm gegen Fergusson und Smith vertretene Selbständigkeit der indischen Steinbaukunst. Die stets wieder an den Einfall Alexanders geknüpfte Behauptung eines entscheidenden hellenistischen Einflusses ergibt sich immer deutlicher als unhaltbar, selbst in der Folgezeit blieb er vorübergehend und unfruchtbar.

Auch die Gestalt der Dächer ist niemals nur als eine konstruktiven oder praktischen Gegebenheiten entwachsene zu erklären, sondern auch hier wurden die übernommenen Gestalten der philosophischen Bedeutung angepaßt und mit Symbolik erfüllt. Die gewölbten Dächer der Tschaityas mit ihren hölzernen Rippen kamen vom Lehmziegel- oder Strohdach des Bengali-Dorf-Tschaitya hauses mit Bambusrippen (Abb. 93). Aber nicht nur die Tschaityahallenwölbungen, sondern auch die späteren Steintonnen und die Moscheen in Gaur am Ganges aus dem 15. Jahrh., die aus Ziegel und Stuck aufgeführt sind, leiten sich von jenen alten Bauernhäusern ab. Das Dschehângîrî Mahall in Agra ist mit einem ähnlich gewölbten Steindach eingedeckt, weil der Platz dieses Material bot. Die Dächer der Sonâ Masdschid in Gaur, des Buland Därwâze in Fatehpûr Sîkrî oder des Ibrahim-Grabes in Bidschâpûr gehen nach Havell alle auf das alte Bengalistrohdach zurück, ähnlich wie in Babylonien die Iwâne auf die Schilfrohrhallen.

In den Himalayaländern, die nicht das Bambus- und Binsenmaterial Bengalens boten, aber auch sehr regenreich sind, wurde das hölzerne Giebeldach, meist verdoppelt, verwendet, das dann mit dem Buddhismus nach China und Japan wanderte. Die gleichen Dächer waren auch an der Westküste Indiens verbreitet, wie z. B. der Dschainatempel in Mudabidri. Durch die Verdoppelung der Dächer wurde dem Tempel monumentale Höhe gegeben.

Eine sehr verbreitete, als Gesimse benutzte, dekorative Gestalt wurden die Vor- und Verandadächer, *Tschâyâs* (Schattenspender), die, über das Gebälk vorkragend, ursprünglich als Schutz gegen Regen und Sonnenhitze dienten. Die Abb. 76—80, 88, 89, 116 u. a. geben eine besonders gute Anschauung der einst praktischen, hier rein dekorativen Verwendung dieser Gestalt, die mit ihrem wellenförmig stürzenden Profil eine der schönsten Gestalten der indischen Architektonik ist. Wie die anderen Gestalten vom indischen Bauernhaus herkommend, war auch die Tschâyâ schon in der Ashokazeit ein nicht mehr nur funktionelles, sondern auch schon dekoratives Glied der Fassaden, wie der Götterpalast des Adschâtashatrupfeilers von Bharhut beweist (Abb. 19), wo sie am nebenstehenden Tempel als Vordach funktioniert. In der vedischen Gestaltenfolge ist sie aber, wie wir oben sahen, noch nicht aufgenommen.

Die Tschâyâs sind häufig mit einer Reihe von „Sonnenfenstern" geschmückt, die ebenfalls rein ornamental-symbolische Gestalten geworden sind. Ihr Ursprung liegt im Gebrauch des gebogenen Bambus, während ihre Symbolik zunächst durch die Poesie der Veden bestimmt wurde: Das so gestaltete Fenster versinnlichte die Sonne, die sich am Horizont eines wolkenlosen Himmels erhob oder unterging über dem Meer, einem See oder Fluß. Dadurch wurde es auch mit dem Lotusblatt verknüpft und theologisches Symbol für Brahmâ (Buddha)

122. Vierarmiger Tragstein als Kämpfer auf Tempelpfeilern
(Nach E. B. Havell)

123. Kudutypen (Sonnenfenster)

oder Shiva, als Gottheiten der auf- und untergehenden Sonne. Als die Bildanbetung Eingang fand, wurde der Bogen Aureole für die Gottheit (cf. Havell A. M. A. J. S. 55f.). Der äußere Kontur des Bogens, der die Kurve des Dorf-Bambus-Daches nachahmte, bekam die Form eines schematisierten Pipal- oder Bodhibaumblattes (Ficus religiosa). Die Enden nahmen später im mahâyânistischen Buddhismus die Form eines Makararachens oder Fischdrachenrachens an, der das Wasser oder den kosmischen Ozean, aus dem sich die Sonne erhob, andeutete. An der Spitze des Sonnenfensters war ein anderer Drache, Râhu, angedeutet, der Dämon der Eklipse, der philosophisch eine Manifestation des tâmasischen Shiva bedeutet, den Vischnu an der Zerstörung hindert. Das Fenster wurde häufig mit dem Kopf des Shiva gefüllt, in seinem sâttvischen oder tâmasischen Aspekte, als Avalokitêshvara, den „hernieder blickenden Herrn" (Havell l. c. S. 56). Diese symbolische Heiligung war Grund der Erhaltung solcher Gestalten, die längst ihre praktische Bedeutung verloren hatten.

Wie in diesem Fenster wurde der Bogen, der in der vorislamischen Periode in Indien selten eine struktive Rolle spielte, auch sonst häufig als symbolische Rahmung, Aureole benützt. An den Bildcellen und Bildnischen wurden verschiedene Bogenformen verwendet. Für struktive Zwecke aber wurde das orthogonale Balkensystem vorgezogen, wohl nicht, weil es, wie Havell meint, eine philosophische Idee versinnlicht, sondern weil die Inder den konstruktiven Bogen nicht kannten und selbst in islamischer Zeit, als er für die Moscheen als Sakralform notwendig geworden war, noch lange Zeit mit ihrer Vorkragemethode bauten — ein Beweis, wie schwer es ist, in einer schon ausgebildeten Kultur fremde Methoden einzuführen (vgl. Diez, Islamische Baukunst in Churâsân S. 29 ff.). Nur an den Kaschmirtempeln war ein dreilappiger Bogen, der sich als Aureole für das Götterbild ausgebildet hatte, auch für die Tempeltornischen gebräuchlich, ohne jedoch eine konstruktiv tragende Funktion zu haben.

Eine der verbreitetsten und für die Fernwirkung der indischen Bauten entscheidendsten Baugestalten ist das *Tschattri*. Das Wort bedeutet ursprünglich Schutzdach, z. B. den Schirm unter dem die Yogis zu sitzen pflegen. So benannt werden die Kuppelpavillons, wie sie auf die Dächer der modernen Râdschputhäuser gesetzt sind. Häuser mit Tschattris findet man aber ebenfalls schon auf den Bharhutreliefs (Abb. 19), sie wurden also auch schon in der Ashokazeit gebaut und waren zierende Nutzgestalten der vornehmeren Häuser in Dorf und Stadt. Auch die oft gestifteten, aus Holz, Ziegel oder Stein gebauten Häuschen für heilige Yogis — Akbar baute einen solchen Yogisitz neben seinen Palast in Fatehpûr Sîkrî — wurden Tschattris genannt. Die Yogis machten ihre Meditationen in quadratischen, oft mit Kuppeldach versehenen Cellen, während ihre Schlafcellen oblong waren; beide Arten von Tschattris wurden ein fester dekorativ-symbolischer Bestandteil der südlichen Vimânas (Abb. 54). Heute werden Tschattris als Grabkuppeln über Kenotaphen gebaut. (Vgl. über das Tschattri A. H. Longhurst, The influence of the umbrella on Indian architecture im Journal of Indian art and industry Nr. 122, 1923.)

Von der indischen Kuppel der islamischen Zeit habe ich schon in der „Kunst der islamischen Völker" dieses Handbuches (S. 160ff. der ersten Auflage) gehandelt, deren Abbildungen man vergleiche. Auch in der Kuppel konnte man wieder den Lotusblattkontur und damit die Sonne symbolisieren. Durch Ausbiegung der unteren

124. Relief aus Gandhâra
(Nach A. Foucher, L'art Grécobuddhique I)

Randes als Schutz gegen Regen entstand die glockenförmige Gestalt der Pavillon- oder Tschattrikuppel. Während die Kuppeln der Stûpen und Shivatempel mehr oder weniger massiv, also struktiv bedeutungslos und rein symbolische Gestalten waren, bedeckten die Mandapas struktive Kuppeln, wenn sie auch nur innen Kuppelhöhlung, außen meist pyramidale Gestalt hatten. Sie sind innen entweder durch konzentrische Steinringe gebildet, die übereinander vorkragen und auf einer achtseitigen Basis aufsitzen oder durch übereck gestellte sich verjüngende Quadrate, die von der Holzdeckenkonstruktion übernommen wurden. Diese Kuppeln sind innen skulptural oder malerisch reich geschmückt vorwiegend mit der mystischen Lotusblume, welche den Erdkreis in sich schließt (Abb. 91). Solche inneren Kuppeldecken hatten häufig auch die außen turmgekrönten Vimânas. Das Äußere der Kuppel besteht aus der Kuppelschale (*Shikhara*), die oben mit einer 4—16 blättrigen Lotusblüte bedeckt ist, meist aber mit der 10 blättrigen himmlischen, dem Mahâpadma und gekrönt mit dem Wassertopf-Kalascha, in dem man das Lebenselixier Amrita aufbewahrt dachte. An den vier Seiten der Weltrichtungen sind meist Sonnenfenster als Antefixe angebracht, gefüllt mit Ornamentik oder mit Shiva-Köpfen.

Der Untergang der alten vedisch-buddhistischen Ordnung mag zum Teil auch durch die Mischgestalten der Gandhâraarchitektur in der Kuschanperiode (1.—4. Jahrh. n. Chr.) beschleunigt worden sein. Sind uns von dieser Baukunst auch nur mehr wenige Reste erhalten, die freilich durch die Ausgrabungen vermehrt werden dürften, so geben uns dafür die zahlreichen Gandhârareliefs eine anschauliche Vorstellung von ihr. Als hellenistische Baugestalt fällt besonders die Rundsäule mit korinthisierendem Kapitäl ins Auge. Trapezförmige Giebel treten an Stelle der altehrwürdigen Sonnenfenster, und zeugen von der Entfremdung des indischen Symbolismus. Andere Gestalten, wie der vedische Zaun, leben zwar fort, verlieren aber ihre Proportionen. Hellenistische Zahnschnittgesimse wechseln mit indischen Lotusblattfriesen. Die Architektur ist ornamentaler Rahmen für die Figuren geworden. Trotzdem scheint sich hier, wie Abb. 124 zeigt, jene Abstraktion vollzogen zu haben, die zum astylaren Stil der nordindischen Baukunst des Mittelalters überführt. Denn wir finden auf dem hier abgebildeten Fragment eines Stûpagiebels jene vertikale Gliederung, wie sie an den Shikharas durch die Pâgas erzeugt wird. Mehr läßt sich jedoch über dieses Problem der Entstehung des Shikharastils heute kaum sagen, auch ist hier nicht der Ort, es zu diskutieren. Auf diese Andeutungen der entwicklungsgeschichtlichen Funktion der Gandhârakunst uns beschränkend, interessieren uns in diesem Abschnitt weiterhin nur die ausgebildeten Gestalten des nordindischen und südindischen Baustils vom 7. Jahrh. ab, wo er in Norden und Süden greifbar wird.

Mit dem Buddhismus wurde auch der buddhistische Baustil nach Südindien verpflanzt. Die vorhandenen Ruinen buddhistischer Frei- und Höhlenbauten zeigen die Stilgemeinschaft mit den nordindischen Bauten. Dieser Stil wurde von den Shivaverehrern, die den Buddhismus ablösten, übernommen und in der nunmehr einsetzenden und bis heute lebenden hinduistischen Baukunst der Südspitze ging der buddhistische auf und erfuhr seine weitere Entwicklung, während er in Nordindien durch den astylaren Shikharastil verdrängt wurde. Daher finden wir in der sogenannten „drawidischen Ordnung" durchwegs Gestalten, die uns aus der buddhistischen Gestaltenwelt bekannt sind und die hier in ein System vereinigt wurden.

Den typischen Aufbau der südindischen oder drawidischen Ordnung zeigt Abb. 125. Der Aufriß gibt zwar die moderne drawidische Ordnung wieder, doch unterscheidet sich diese von der alten, wie sie seit dem 7. Jahrh. gilt, fast gar nicht. Das System zerfällt in drei Teile: Die Basis, die Säule mit Gebälk und die Attika.

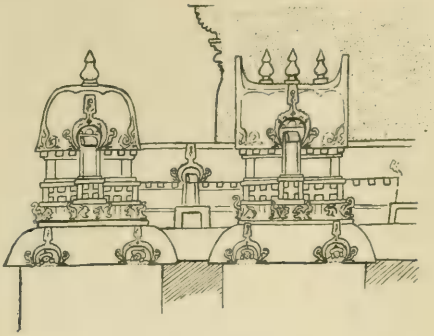
125. Typus der südindisch-drawidischen Ordnung
(Nach Jouveau-Dubreuil)

126. Verbreitungsbezirk des südindischen Stils
(Nach Jouveau-Dubreuil)

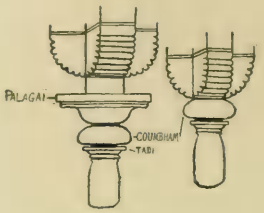
1. Die Basis, ubapitam, von sanskrit *upapîtha*, Unterlage, hat vier Teile: a) die Plinthe *upanam* von sanskr. *upânah*, b) der Torus, *kumudam* (sanskr.), c) die Furche *kândam*, d) das Traufdach, *kabôdam* (sanskr.), Karnies, das mit dem *Kudu* (sanskr.), das Nest, dem Abkömmling des Sonnenfensters in regelmäßigen Abständen geschmückt ist. Zwischen upanam und kumudam wird später das *padmam* (Lotosblüte) eingeschoben.

2. Die Säule mit Gebälk, der Hauptteil mit drei Teilen: a) die Basis, *vârimânam*, geschmückt mit Löwenköpfen *simhas* und Krokodilköpfen mit Elefantenrüssel, *makaras*. b) die Säule, *stambha*, bestehend aus acht Teilen, dem Schaft (*Kâl*, tamulisch das Bein) von vier- oder achtseitigem Durchschnitt, einer Einschnürung mit Lotosblattkranz (*padmabhândam*, Lotusgefäß), einem korbartigen Aufsatz (*kalassam*, sanskr. *Kalascha*, Topf, Vase,) dem Gesims *tadi*, dem *Kumbham*, sanskr., Krug, einem abgeplatteten Ellipsoid, dem *idadsche* tam., Blatt, einer Kelchform, dem *palagai* (sanskr. *phalaka*, das Brett), der Abakusplatte, endlich einem kubischen Kissen *virakandam*, das den Abakus vom Gebälk trennt. c) Das Gebälk, *prastaram*, besteht aus einem konsolenartigen Träger *bodigaï*, der stets die Gestalt wechselte, einer Platte, *uttiram* und dem Traufdach *Kabôdam*.

3. Die Attika besteht aus kleinen Pavillons, *pantscharam*, sanskr. *pañjara* Taubenhaus. Jeder dieser Pantscharas ist aus folgenden 5 Teilen zusammengesetzt: Aus der Basis, *Vârimânam*, der Balustrade [illegible] (Wasser),



127. Attika gebildet aus Pavillons (*Pantscharam*), der Pallavaperiode
(Nach Jouveau-Dubreuil)



128. Kapitäle mit Trägern der Pallavaperiode
(Das Zwiebelkapitäl rechts entstand durch Abschnürung des Kelchkapitäls und Wegfall der oberen Hälfte)

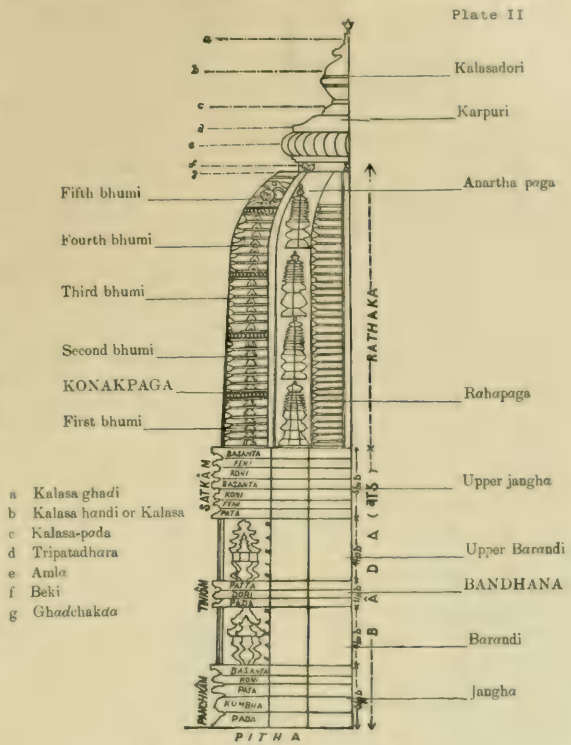
129. Eckpfeiler am Kailasanâtha in Kântschîpuram

dem Fenster *Karnakudu*, dem Dach *Shikhara* und den Spitzen *Stubi*, einer Reihe von Unsterblichkeitsschalen gleich den Kalascha der nordindischen Tempel, die das Dach krönen. Es gibt zwei Dachformen, das Tonnendach und ein Kuppeldach auf quadratischer Basis, das für die Eckpavillons verwendet wird. Das Dach ist stets mit einem Zwergsonnenfenster, Kudu, geschmückt.

Damit ist nur eine Übersicht über die typischen Gestalten der südindischen, sogenannten drawidischen Ordnung gegeben, deren Einzelgestalten im Lauf der Jahrhunderte starken Änderungen unterworfen waren. Dies gilt besonders von der Säule mit kubischem Kapitäl, die im Gegensatz zu dem rein dekorativen Pfeiler mit Zwiebelkapitäl, struktiv fungiert und wie die Säule der buddhistischen Bauten aus kubischen und prismatischen Teilen besteht (Abb. 71).

Für die nordindische Architektonik ist der in Orissa ausgeprägte Shikharatempel vorbildlich. Das Vimâna wird in Orissa *Bara Deul*, d. i. das betürmte Heiligtum, genannt. Der Bara Deul ist ein quadratischer Hohlbau mit vorstoßenden Pilastern, die *pâga* heißen und nach deren Anzahl sie klassifiziert werden. Der Mittelpfeiler heißt *Râhâpâga*, die mittleren *Anarthapâgas*, die Endpfeiler *Konakapâgas*. Die Bara Deul werden demnach eingeteilt in: 1. *Ekaratha* ohne Pilaster, also glatte Türme. 2. *Triratha* mit einem zentralen Pfeiler, dem Râhâpâga und zwei Endpilastern Konakapâgas. 3. *Pantscharatha* wie Abb. 130 zeigt. 4. *Saptaratha* mit vier Anarthapâgas, von denen zwei Parianarthapâgas genannt werden. 5. *Navaratha* mit einem Râhâpâga, vier Anarthapâgas und vier Konakapâgas, wovon zwei Parikonakapâgas heißen. Nach Ganguly, der diese Einteilung bringt, haben die indischen Kasten, die Brâhmins, Kschatriyas, Vaishyas und Shudras diese Typen vom Navaratha an nach rückwärts als die ihnen zugehörigen übernommen, so daß der Ekaratha Deul ohne Wichtigkeit mehr theoretisch geführt wird; aber Ganguly fand in Orissa auch keinen Navarathatempel. In diese Einteilung werden auch die *Dschagamohana* (Audienzhalle) genannten Mandapas der Orissatempel eingereiht, wenn sie, wie die Türme, mit Vorsprüngen versehen sind. Eine zweite Einteilung der Vimânas betrifft ihre Gestaltung oberhalb der kubischen Cella: die gekurvten werden *Rekha Deul*, die pyramidenförmigen *Pîda Deul* genannt. Ein Orissatempel wird also erst durch die Kombinierung dieser beiden Bezeichnungen eindeutig vorstellbar bestimmt als Rekha Saptaratha Deul oder Pida Pantscharatha Deul usw. Das Dschagamohana ist immer Pîda Deul. Die Bezeichnung des letzteren kommt von den horizontalen Steinplatten mit hoch gezogenen Enden, Pîdas, aus denen das pyramidale Dach aufgebaut ist (Abb. 57). Die weiteren Differenzierungen mögen bei Ganguly nachgelesen werden, dessen „Orissa and her remains" auch die Abb. 130 entnommen ist, aus der die architektonische Einteilung eines Rekha Pantscharatha Deul mit allen Einzelgliedern ersichtlich ist. Zwischen dem untersten Teil *Dschanghâ* und dem oberen *Dschanghâ* ist ein Rezeß *Bârândi*, der zur Ausstattung mit menschlichen Figuren in Hochrelief bestimmt ist (Abb. 58). Er enthält Nischen in regelmäßigen Abständen für die Dikpâlas oder obersten Gottheiten der vier Weltrichtungen. Am Aufriß Abb. 130 ist das Bârândi wieder in zwei Teile geteilt, die durch ein *Bandhana*

geschieden sind. Dschanghâ, Bârândi und oberes Dschangha bilden das *Bâda*, den kubischen Teil des Vimâna, mit vertikalen Wänden. Von der Plattform des Bâda steigt der *Rathaka* genannte kurvilineare (Rekha) oder pyramidale Teil (Pida) des Vimâna auf. Das Rekha ist in mehrere horizontale Teile *Bhûmi* eingeteilt, die durch Zwischenplatten *Âmalaka shilâ* voneinander getrennt sind. Die Anzahl dieser Teile steigt bis zu zehn und sie sind nicht gleich, sondern verjüngen sich nach oben stets um ein Viertel der Höhe des unteren. Auf der Plattform dieses Rekha oder Pida sitzt eine stark einspringende zylindrische Platte *Beki*, über die das korbförmige Âmalaka als mächtiger Knauf stark vorspringt. In dem so gebildeten Hals sitzt über jedem Râhâpâga, also nach den vier Hauptrichtungen eine weibliche Figur, *Deul Charani*, die Herrin und Hüterin des Tempels. In den vier Hälften dazwischen sitzen je ein Löwenpaar mit einem gemeinsamen Kopf. Über dem Âmalaka endlich liegt das *Tripatadhâra* mit dem *Karpuri*, das an den Schirm, tschattra anklingt und wohl auf ihn zurückgeht, dann folgt der Wassertopf *Kalascha* mit drei Teilen, dem Fuß, *pâda*, dem Körper, *hândi*, seinem Gürtel *dori* und der Spitze *ghâdi*. Auf den Anarthapâgas sind in Orissa gewöhnlich kleine vollplastische Rekhadeuls übereinander affiliert, die sich nach oben verjüngen. Ausnahmen bilden der Mukteshvara und wenige andere Tempel. Aber auch an den Râhâpâgas sind manchmal Rekhadeuls appliziert, die nicht nur an Höhe, sondern auch an Umfang nach oben kleiner werden (Râdscha Rânitempel in Bhuvaneshvara). Damit setzte jene freizügig variable Gestaltung der Türme ein, die den späten Stil charakterisiert.



130. Die nordindische Ordnung von Orissa
(Nach M. Ganguly, Orissa and her remains)

Den Hauptschmuck der Râhâpâgas bilden die wappenartigen, mit Kurven gerahmten Nischen oberhalb des kubischen Teils, des Bâda, die wohl aus dem Sonnenfenster entstanden sind. Sie werden *Bho* genannt und nach den innersten Füllungen verschieden bezeichnet, Padma (Lotos)-Bho, oder Nârâyana-Bho usw. Am Lingarâdscha in Bhuvaneshvara, der ja als die klassische Ausprägung des Orissatempels anzusehen ist, steht über dem Bho ein Elephant mit einem Löwen am Rücken. Einzelne Bara Deuls aber, wie der Parashurâmeshvara in Bhuvaneshvara, sind mit zwerghaften Bhos auf allen vier Seiten von unten bis oben übersät, indem jede Stirnseite der horizontalen Plattenschichten damit verziert ist. Dazwischen liegen in den Rezessen Zwergnischen übereinander. Es scheint, daß aus der Verflechtung der Bhomotive zum Muster ohne Ende mit Hinweglassung der anthropomorphen Füllungen das Flächenornament entstanden ist, das z. B. die Anartha Pâgas des Bara Deul vom Mukteshvara überzieht, dessen Râhâ- und Konaka Pâgas mit den Bhonischen geschmückt sind (Abb 58). Die Entwicklung vom alten, Licht einlassenden Sonnenfenster der Tschaityas über die nur noch dekorativ symbolischen Bhonischen über dem Haupteingang zur Cella und weiter zur zwerghaften Vervielfältigung dieser Gestalt

und zu ihrer endlichen Abstrahierung im Muster ohne Ende ist ein typischer Fall orientalischer Ornamentbildung, der in der Geschichte des islamischen Cellenwerks eine Analogie fand (vgl. Diez, Islam. Baukunst in Churâsân 107ff.).

An das Vimâna schließt in den Orissatempeln ein Mandapam an, das *Dschagamohana* (Audienzhalle) heißt, ferner in großen Tempeln zwei weitere Hallen *Nât Mandir* (Festhalle) und *Bhoga Mandir* (Opferhalle). Diese Hallen sind stets Pîda Deuls, d. h. ihre Dächer mit den horizontalen, durch tiefe Rezesse getrennten Platten mit aufgebogenen Enden verjüngen sich stets pyramidal, nicht kurvilinear. Die Mohanas werden wieder eingeteilt in *Ghantâ Śri Mohana*, *Nadu Mohana*, und *Pîda Mohana*. Das erste ist ein normales Pîda Deul, also mit Âmalaka und Kalasha gekrönt wie die Vimânatürme. Das zweite trägt nur das Kalasha als Spitze, das dritte entbehrt auch dieses. Aus diesen Einteilungen geht hervor, wie alle Gestalten fast bis ins Detail vorgeschrieben waren. Willkür der Baumeister war ausgeschlossen. Ihre künstlerischen Schöpfungsmöglichkeiten fingen erst jenseits dieser Vorschriften an, blieben aber noch immer groß genug, wie die zahlreichen Varianten zeigen.

Es erübrigt sich noch die Gestalten der Tore, Fenster und Nischen des nordindischen, insbesondere des Orissatempels ins Auge zu fassen. Die Tore sind stets rechteckig und haben trotz der Mauerdicke nie schiefe, nach außen sich weiternde Wangen, wie die romanischen und gotischen Portale. Sie wetteifern aber mit diesen an figuraler und ornamentaler Ausstattung und sind zumeist der am reichsten dekorierte Teil des Vimâna. Die typische Art der Ausstattung zeigt an der Basis einige Figuren, meist Dvârapâlas, darüber eine Pilasterarchitektur und mehrere Reihen von ornamentierten Rahmungen. Auch der Torsturz ist häufig figural geschmückt. Der Bara Deul ist fensterlos. Dagegen haben die Mandapas Fenster, wenn überhaupt mit Mauern umschlossen, nicht offene, nur durch Balustraden geschützte Säulenhallen. Diese Fenster sind rechteckig und mit Balustern oder mit durchbrochenen Steinplatten gefüllt. Außerdem gibt es Dschagamohanas mit Oberlicht oder sogen. Kloster (clerestory-) Fenstern, einer unter dem Dache ringsum laufenden Reihe von annähernd quadratischen Luken (Parashurâmeshvara, Vaital u. a.). Über die Herkunft dieser abweichenden Dschagamohanas, die archaisch anmuten, herrscht noch keine Klarheit. Sie dürften auf alte Holzhallen zurückgehen. Die Stelle der Fenster nehmen meist Nischen mit Götterbildern als zierende Glieder der Fassaden ein. Sie sind mit Pilastern flankiert und mit einem oder mehreren Baldachinen überdacht, die sich verjüngen und reich reliefiert sind. Auch hier beobachtet man unzählige Variationen.

Die Urgestalt des Mandapam, der Vorhalle oder Versammlungshalle, die verschiedene Bezeichnungen trägt, ist in der Versammlungshalle des Dorfes, einer Pfeilerhalle aus Holz, Ziegel oder Stein zu suchen. Eine solche Halle wurde ursprünglich zu einer Cella oder einem Tschaitya gefügt, das viele Besucher hatte. Seine einfachste Gestalt ist daher ein offener Pavillon, gestützt von vier oder mehr Säulen und bedacht nach Maßgabe des lokalen Materials, sei es mit Bambus und Stroh in Bengali-Art oder mit Holz, Lehm und Stuck, oder auch mit flachen, stufenweise vorkragenden Steinplatten. Als Tempelhallen bildeten sich diese einfachen Versammlungsräume zu den prächtig ausgestatteten Prunksälen aus, die den Tempelcellen vorgesetzt sind. Sie sind die einzigen Raumbauten im Tempelbau und an ihnen bildete sich die indische Kuppel, Vorläufer der späteren islamischen Pathanenkuppel aus.

Literatur: Außer den bereits S. 40 genannten Handbüchern insbesondere G. Jouveau-Dubreuil, Archéologie du Sud de l'Inde, Tome I, Architecture (Paris, P. Geuthner 1914); M. M. Ganguly, Orissa and her remains (Calcutta 1912); E. B. Havell, The ancient and mediæval architecture of India: A Study of Indo-Aryan civilisation (London 1915) zitiert A. M. A. J. vgl. auch E. Gratzls Bibliografie in E. La Roche Indische Baukunst Bd. I.

3. Form und Ausdruck der indischen Baukunst.

Wir finden in Indien zwei Bausysteme nebeneinander: Das indische und das indoislamische. Beide stehen in einem ausgesprochenen Gegensatz zueinander, der auf der islamischen Seite auch durch den sofort in Wirksamkeit tretenden indischen Einfluß kaum gemildert wird. Eben dieser Gegensatz erleichtert es uns, das Wesen der indischen Bauform zu erkennen und anschaulich zu machen. Die islamische Baukunst in Indien ist eine Filiation der persisch-islamischen, die selbst wieder eine Fortsetzung der altorientalischen ist. Das formale System dieser alten, ägyptisch-

westasiatischen Baukunst ist das Herrschen der Fläche und die rechtwinklige Verbindung der Vertikalen und horizontalen Flächen zum kubischen Block. In dieser Bezugnahme der Masse zum Raum durch ihre Ausbreitung im Koordinatensystem hat die Kunstwissenschaft das Grundgesetz dessen gefunden, was sie reine Architektur nennt. Vielleicht muß man die starke Wirkung dieser ureigensten altorientalischen Bauform an rein gebliebenen Bauten dieser Tradition, wie sie heute noch in den persischen Steppen zu sehen sind, erlebt haben, um sie in ihrer urtümlichen Größe völlig würdigen zu können. Die islamische Baukunst Persiens ist freilich, besonders in ihren monumentalen Kultbauten schon mit anderen Formen gemischt, die nicht mehr diesem System angehören, nämlich mit den gekurvten Formen. Zylindrische Türme, Wölbungen und Kuppeln gehören, soweit ihre Bezugnahme zum Raum in Betracht kommt, nicht mehr zur reinen Architektur, sondern zur Plastik. Denn ihre Bezugnahme zum Raum ist nicht die Ausbreitung, sondern ihr Gegenteil, die Konzentrierung, die allseitige Beziehung zu einer zentralen Achse. Daß auch diese Art von Baukunst sehr alt, ja älter ist als die andere, daß wir die Rundformen schon in der ältesten mediterranen Baukunst, sowie bei den primitiven Völkern finden, ändert durchaus nichts an unserem Standpunkt. Es ist vielmehr naheliegend, daß die Auseinandersetzung der Masse mit dem Raum, wie sie sich in den altorientalischen Kulturen entwickelt hat, höhere Kultur zur Voraussetzung hat, als die Raumnegierung der plastischen Rundformen. Man muß den Kampf der rechtwinklig gefugten Architektur des Alten Orients mit der Konstruktionsform der Wölbung studiert und die jahrtausendlange Unterdrückung der Wölbung und Kuppel durch die horizontalen und vertikalen Flächen durchschaut haben, um zu erkennen, wie lange sich die reine Architektur gegen diese aus Materialzwang entstandenen von der technischen Notwendigkeit oktroyierten plastischen Baugestalten mit Erfolg gewehrt hat. Noch die Sassaniden verstecken die Kuppeln möglichst hinter horizontalen Fassaden! Erst der Sieg des indobuddhistischen, ganz anders gerichteten Geistes mit der Eroberung der islamischen Länder durch die Turkvölker, die die indobuddhistischen, zentralasiatischen Kulturkolonien durchzogen hatten, bringt die gewollte Hypostasierung der Kuppel nach dem Vorbild der Stûpen zum Durchbruch (vgl. Diez, Islamische Baukunst in Churasan S. 90ff). Denn die Kuppeln der persischen und von Persien bis Ägypten übertragenen Grabbauten sind nicht mehr Raumdecken, sondern plastische Denkmäler wie die hohen Stûpen Zentralasiens. Die persisch-islamische Architektur wurde also von der indischen durch plastische Gestalten bereichert und bekam so erst ihr charakteristisches Gepräge.

Damit ist das Wesen der reinen indischen Baukunst schon angedeutet. Sie ist nicht raumumhüllende Architektur im herkömmlichen Sinne, sondern plastischer Ausdruck eines religiösen Systems. Wir können und dürfen daher die indische Architektur nicht mit den Kriterien untersuchen, die wir an die westliche und westöstliche anzulegen gewohnt sind. Ist bei uns in der Regel der Innenraum Ausgangspunkt der architektonischen Gestaltung, so daß die Masse in erster Linie eine raumabschließende Funktion hat, so war in Indien die Masse Ausgangspunkt und Material der künstlerischen Gestaltung und hatte sich mit dem unendlichen, sie umgebenden Raume auseinanderzusetzen. Die Masse wird unter ihrem philosophischen Aspekt angesehen und die Form nicht gegenständlich, sondern kosmisch orientiert. Das ist an sich nicht neu, sondern war schon in Ägypten und Babylonien der Fall, und es ereignete sich etwa gleichzeitig wie in Indien auch in Mexiko. Wohl aber ist die Form dieser Massengestaltung gegenüber Ägypten und Babylonien eine neue. Herrschte in diesen ältesten Kulturländern noch hauptsächlich die Horizontale als gestaltender Faktor der Masse, die Vertikale und Diagonale nur ausnahmsweise, so stehen wir in Indien im Bereich des Kreises, der Diagonalen, Parabel und der Spirale. Die

ältesten Stûpen zeigen Kreisformen, die späten Spiralen (Abb. 13). Das südliche Vimâna ist diagonal, das nördliche Shikhara parabolisch aufgebaut, beide spiralig in der Aufwärtsbewegung.

Die geistige Architektur des indischen Weltsystems und der metaphysisch-religiösen Systeme wurde in der materiellen Architektur verkörpert. Beide Gestaltungen entsprechen einander. Für die Gestaltung der in allen indischen Baustilen wiederkehrenden, sich nach oben verjüngenden, in Spitzen übergehenden Türme war zweifellos die Vorstellung von stets höheren, enger werdenden Wesenskreisen bis zur Absorption der Materie und der Vereinigung mit der Gottheit, dem Âtman, von ausschlaggebender Bedeutung. Die Bautypen sind also mikrokosmische Spiegelbilder des Makrokosmos und mußten daher nach dem Prinzip der Totalität gestaltet werden, die in der Körperwelt Allseitigkeit bedeutet. Durch die horizontalen Vorstöße mittels der Gehrungen wurde mit der architektonischen Entwicklung auch die Bindung nach den vier Weltrichtungen, also die mikrokosmische Spiegelung der kosmischen Orientierung erreicht, die kosmisch-hierarchische Stufenleiter aber durch die vertikale Gliederung mit spiraliger Bewegung nach oben materialisiert.

Die Identität von Raum und Masse in der indischen Baukunst hat K. With in seinem „Java", S. 26 ff. in geistvoller Weise diskutiert. „Durch die Gleichsetzung von Raum und Masse, die zur Auffassung der Masse als eines undurchdringlichen, erstarrten Raumes führt, sowie durch die elementare Verallgemeinerung der Masse zum Prinzip der Realität, wird diese Masse von selbst zum Hauptmotiv und Hauptträger der architektonischen Ideen und ihrer Verbildlichung." Demgemäß ist auch der Innenraum „nicht die kubische Verselbständigung eines individuellen Raumes, sondern auf Grund der Identität von Raum und Masse eine Rückbildung der Masse zum Raum." Raum ist körperlose Masse, Masse verkörperter Raum.

Von diesem Gesichtspunkte aus müssen wir die Räume der unterirdischen Tschaityahallen betrachten, um ihr Wesen richtig zu erfassen. Als Raumplastik bilden diese plastischen Hohlmassen einen Gegensatz zur Körperplastik, mit der sie sich gleichzeitig zu einem Ganzen verbinden. Obwohl die Vorbilder dieser unterirdischen Hallen struktive Raumbauten waren (die wahrscheinlich vom Westen her nach Indien gekommen sind), entstand ein ganz anderes Gebilde, weil Raum und Masse ohne den struktiven Gesetzen unterworfen zu sein ein ganz andersartiges, innigeres, wechselseitiges Verhältnis eingehen konnten, als in einer struktiven Basilika. Herrscht in dieser der Raum, so wird er im Stûpahaus von der Körpermasse mindestens im Schach gehalten, wenn nicht übertönt. Im Stûpahaus von Kârlî (Abb. 36), schwellen die Kurven des Dagoba, der Säulentöpfe und Kapitäle mit einer vitalen Expansionskraft, als wollten sie platzen. Im Tschaityahaus von Elûra macht sich die Plastizität noch stärker bemerkbar. Anderseits wurde in diesen Hallen der Raum durch die Säulenreihen und durch die engen Soffitten der gewölbten Decke, also durch plastische Mittel, Schritt für Schritt rhythmisiert. So atmet das Stûpahaus eine ganz andere Seele als die Basilika, die ein architektonischer Innenraum mit malerischer, auf den Flächen ausgebreiteter Ausstattung ist, während hier die Wände im Dunkel verschwinden und nur die Körper gleichsam in einem transzendentalen, unwirklichen Raum leben, wie es sich ja für den plastischen Götterchor in der Höhe auch geziemt. Am auffallendsten und überzeugendsten wird dieses wechselseitige Verhältnis von Raum und Masse in Höhlenbauten, wie sie das Rundtschaitya von Guntupalle vertritt (Abb. 35), wo ein Raummantel nur herausgesprengt wurde um den Stûpa, der als Teil der Totalität der Felsmasse angesehen wurde, sichtbar zu machen und die rituelle Umwandlung zu ermöglichen.

Anders ist das Verhältnis von Masse und Raum in den Freibauten, seien sie struktiv oder Felsskulpturen. Die Stûpen sind ursprünglich, solange sie ohne Unterbau bleiben, rein plastische Gebilde und erhielten ihre architektonische Orientierung nur durch die vier Zauntore. Erst

durch ihre Hypostasierung auf mehreren Terrassen wurden sie architektonisch ausbreitend. In den Rathas von Mavalipuram (Abb. 54) verbinden sich die architektonisch-ausbreitenden mit den zentralistisch-plastischen Tendenzen zum raumplastischen Kunstwerk. Die Baumasse gliedert sich in einen architektonischen Kern von vier sich verjüngenden Geschossen und in die plastische Ausstattung der durch sie gebildeten Terrassen und klingt in einer plastischen Krönung aus. Der umgebende Luftraum aber ist in lebhafte Beziehung zur Baumasse gesetzt. Durch das Licht gleichsam materialisiert, sichtbar gemacht, dringt es in alle Nischen ein und belebt sie durch lebendiges, stets wechselndes Licht- und Schattenspiel. Wohlig breitet sich die Baumasse von der Spitze nach unten im Freiraum aus und läßt ihre Glieder von ihm umfluten. Die prächtige, bezwingende, über alle Zufälligkeiten erhabene Wirkung eines Dharmarâdscha-Ratha beruht in der restlosen künstlerischen Bezwingung der Masse, ohne an ihrer Totalität zu rühren, in ihrer vertikalen, horizontalen und konzentrischen, architektonischen und plastischen, allseitigen Gliederung und Harmonisierung. Der Verzicht auf die geplante Aushöhlung des Inneren aber tut der äußeren Vollendung dieser bauplastischen Werke keinen Eintrag, da die Innenräume in solchen von außen konzipierten Werken keine wesentliche Rolle spielen.

In den nord- und südindischen Turmbauten, dem Shikhara und Gopuram tritt die architektonische Ausbreitung möglichst zurück zu Gunsten des Vertikalismus. Nur seichte Gehrungen binden die Masse noch nach den vier Weltrichtungen. Im übrigen zeigt sich an diesen beiden Bautypen ein starker Gegensatz zwischen Norden und Süden der Halbinsel. Während die Wände der Gopuras völlig in plastische und architektonische Einzelgestalten aufgelöst und zerklüftet sind, bewahren die Shikharas der Frühzeit mit ihrer abstrakten Ornamentik mehr den tektonischen Zusammenhang der Wände, die sich freilich später in plastische Wülste auflösen (Abb. 61). Die südliche Flächenlösung ist eine auch durch die farbige Ausschmückung betont malerische, die nördliche eine abstrahierend plastische. Die südliche Gliederung erfolgt durch Säule, Gebälk und dämonische Figuren, die nördliche durch abstrakte plastische Glieder, die mit irrealer Ornamentik überzogen sind.

Die Auseinandersetzung zwischen Raum und Masse spielt sich an den reliefmäßigen Oberflächen für uns sichtbar durch das Licht ab, das bei seinem Eindringen in Dunkelheit verwandelt wird, der Farbwert zukommt. Diese Fassaden schillern im Helldunkel, d. h. im dichten ornamental rhythmisierten Wechsel von hellen und tiefdunkeln Stellen, von den Toranas und Tschaityafassaden angefangen, bis zu den späten Gopuras, deren Steilflächen Schauplätze eines wilden Getümmels, gleichsam Schlachtfelder des Lichtes und der Dunkelheit sind. Dieses Lichtdrama wird durch die lebhafte, bunte Bemalung der Fassaden, die man an südindischen Tempeln häufig sieht, entsprechend erhöht. Diese Bemalung war allgemein verbreitet.

Die völlige reliefmäßige Auflösung der Flächen in gestaltliche Elemente deutet auf einen horror vacui der indischen Kunst hin, den sie mit der „exotisch-primitiven" Kunst gemeinsam hat und der vielleicht auf das Durchdringen des drawidischen, dem exotischen ja gleichstehenden Elementes zurückzuführen ist. In welchem primitiven Aberglauben die indischen Volksmassen bis heute verharren, weiß jeder, der das Land bereist und hier Rituale gesehen hat, die an naiver Primitivität nicht übertroffen werden können. Dieser Dämonismus mußte sich in der Kunst auswirken, doch geschah dies in hochkünstlerischen Formen. Mit ihrem Irrationalismus, ihrer selbstherrlichen Schöpferkraft, ihrer Transzendenz wetteifert die Indik mit der europäischen Gotik, ohne aber zu dem Rationalismus zu gelangen, der diese über die Urangst zu ihrer konstruktiven Sicherheit führte und der in der europäischen Geistesentwicklung lag. Der Inder identifizierte sich mit allen Gestalten seines Pandämonismus und wird ihrer so Herr. „Er gibt sich jeder Form des Lebens hin und unbewußt wird sie zu seinem Besitztum und Teil seiner selbst." Aber alle diese Formen sind vom Geiste des Überwirklichen bestimmt, daher wurde die indische Architektur der monumentalste Ausdruck metaphysischer Bildhaftigkeit. Nichts anderes als die Welt des göttlichen Seins wollte sie erfassen und wurde so zur höchsten Kunst des Landes (cf. With, Java S. 231ff.).

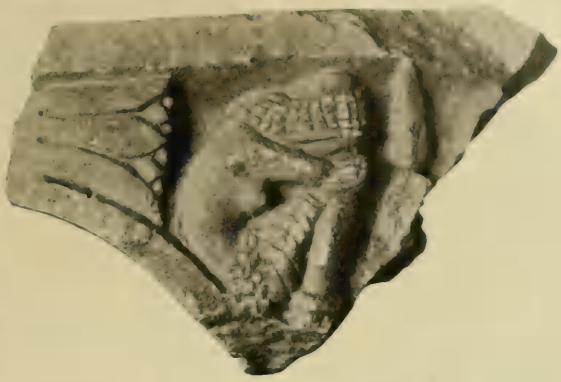
Denkmäler der Plastik.

Die ältesten heute noch erhaltenen Werke der indischen Bildhauerei stammen aus der Ashokazeit. An ihnen beobachten wir einen bezeichnenden Gegensatz: Während Bauskulpturen, wie das Kapitäl von Sârnâth (Abb. 2) mit einem für seine Zeit hervorragenden Können ausgeführt ist, das eine Tradition von Generationen voraussetzt, haben die vereinzelten aus der Ashokazeit erhaltenen menschlichen Rundfiguren alle Zeichen einer noch in den Anfängen befindlichen primitiven Kunst (Abb. 131). Im Gegensatz zu der völlig souveränen Beweglichkeit der Tiere am Kapitäl, besonders des meisterhaft gemeißelten galoppierenden Pferdes herrscht hier noch die Frontalität, doch auch sie ohne Beherrschung der Symmetrie, und ein Versagen in der Rundung des Körpers und Durchführung der Einzelteile; dabei, wie der Bauch zeigt, ein nicht Loskönnen vom Modell, und noch keine Spur des späteren heldischen Körperideals. Auf die naheliegende Frage nach der Erklärung dieses auffallenden Gegensatzes weist Marshall auf den persischen Einfluß hin, der ja seit langem erkannt ist und hier auch in der Tat vorliegt. Der unmittelbar vorhergegangene indische Eroberungszug Alexanders (cf. S. 1) und die darauffolgende, wenn auch kurze, perso-hellenische Herrschaft in Nordindien hat in diesen frühhellenistisch gefärbten Denkmälern Ashokas einen dauernden Niederschlag gefunden. Steinmetzen aus dem Gefolge Alexanders mögen in Indien geblieben sein und bei Ashoka Dienst genommen haben. Ihre rasche Einfühlung in den indischen Geist bleibt jedoch bemerkenswert. Denn die lebensvollen Tierfiguren der Stambhas, wie die erwähnten Relieftiere am Kapitäl von Sârnâth und der ornamentale Schmuck sind doch von indischem Geist erfüllt.

131. Kolossalstatue eines Bodhisattva, Mathura
(Archaeol. Survey of India)

Neben diesen noch etwas primitiven Rundstatuen werden allerdings auch solche gefunden, die einen reiferen Stil zeigen, den wir in Griechenland als archaisch bezeichnen, wie die jetzt in Kalkutta befindliche weibliche Kolossalstatue von Besnagar (cf. V. A. Smith, A history of fine art in India Pl. XIV), die Yakshini im Patna Museum und die Lakshmi von Sântschî (Marshall, Guide to Sanchi Taf. XIII c). Daneben zeugen Stücke wie das Abb. 132 wiedergegebene Relief eines kauernden Mädchens, das zusammen mit dem berühmten Löwenkapitäl gefunden wurde „für ein rein indisches Kunstschaffen, das im 3. Jahrh. v. Chr. in Vollreife stand" (Kramrisch, Grundzüge S. 128). „In dieser kleinen Mater Dolorosa der mauryanischen Kunst haben wir die intime Selbstoffenbarung der Sinnesweise eines alten indischen

Künstlers, die dem stolzesten, auf kaiserlichen Befehl ausgeführten Denkmal vielleicht ermangelte. Unser kleines Meisterwerk vibriert in einer lyrischen Gefühlsweichheit, die nicht ihresgleichen hat in der Kunstform, welche Ashoka wählte, um seinen neuen Glauben zu verherrlichen" (O. G. Ganguly, Jahrbuch d. asiat. Kunst 1921, S. 111).



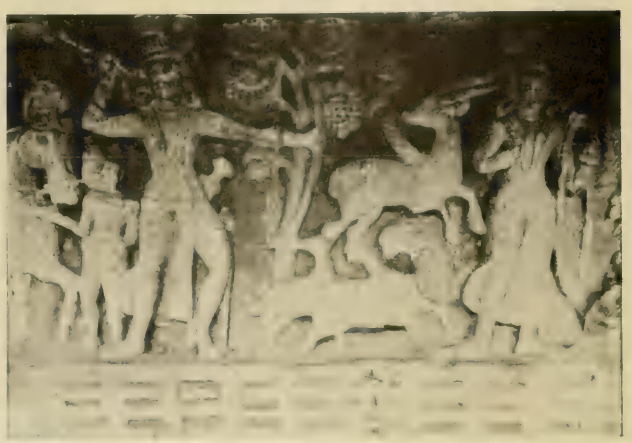
132. Relieffragment, Museum zu Sârnâth
(Phot. v. O. G. Ganguly)

Laut Aufzählung des Director General of Archaeology in India, Sir J. H. Marshall, sind von Werken Ashokas heute noch erhalten: Reste von Ziegelbauten in Sârnâth u. a. O. und einer Säulenhalle in Patna; die Denkmal- und Ediktsäulen (vgl. S. 11f.); eine Gruppe von Felsentempeln in den Barabar hills in Bihâr; ein kleiner monolither Zaun in Sârnâth; ein Thron im Inneren des (erneuerten) Tempels von Bôdh Gayâ; einige Trümmer von Stûpaschirmen (*chattras*) in Sântschi und Sârnâth; und drei Rundstatuen, zwei im Indischen Museum in Calcutta, die dritte in Mathurâ (Abb. 131). „Von diesen Denkmälern tragen zwölf Urkunden (records) von Ashoka selbst, drei von seinem Nachfolger Dasharatha; das Alter der übrigen ist durch ihren Stil, ihre eingegrabenen Inschriften oder durch ihre eigenartige Technik bestimmt, da alle Steinarbeiten mit einer einzigen Ausnahme durch zwei kennzeichnende Merkmale ausgezeichnet sind, nämlich durch die außerordentliche Sorgfalt ihrer Ausführung und durch die spiegelblanke Polierung ihrer Oberfläche. Mit Ausnahme der aus dem Gneisfelsen gehauenen Höhlen in den Barabar hills sind sie ferner alle ohne Ausnahme aus Sandstein von einem Steinbruch bei Chunâr" (The Cambridge history of India I. 618f.). Der Zaun in Sârnâth und der Thron in Bôdh Gayâ sind ohne Ornamentik, aber beide mit großer Präzision aus einem Steinblock gehauen. Die Tschattras haben als Ornament nur die pilzartigen kleinen Rippen der Unterseite.

In der Ashokazeit herrschte also eine baktropersisch beeinflußte Hofkunst, welche die bodenständig indische überschattete. Ein gleiches Nebeneinander ist auch in der Kleinkunst, an den Münzen und Terrakotten festzustellen. Nur die Goldschmiedekunst, die später auch die Großplastik mit Ornamentik bereicherte, war schon damals durch Eigenart und technische Vollendung ausgezeichnet (Abbildungen in The Cambridge hist. of India I. Taf. XIII, XIV).

Auch während der, Mitte des 2. Jh. v. Chr. folgenden Shungaperiode dauerte der durch Baktrien vermittelte westasiatische Einfluß an. Auch hier aber handelte es sich nur um Ausnahmen, während die indessen erblühte indische Reliefplastik der Stûpen bereits die indische Kunst in ihrer vollen Eigenart zeigt.

Das bedeutendste Denkmal der frühen Reliefplastik ist der um die Mitte des 2. Jh. v. Chr. errichtete Zaun des Stûpa von Bharhut, dessen noch erhaltene Reste im Indian Museum, Calcutta aufbewahrt werden (cf. S. 22ff.). An seinen Reliefs lassen sich verschiedene Hände und Schulen feststellen. Viele Stücke zeigen noch die Schwächen der einheimischen Plastik des vorhergegangenen Jahrhunderts, und die Konventionen jeder primitiven Plastik überhaupt. Der qualitative Unterschied von der hellenistisch-persischen Ashokaschule wird besonders in der Tierbildnerei sinnfällig, wo wir unmittelbare Vergleiche anstellen können. Dagegen ist die Reliefbehandlung in anderen Stücken viel reifer. An Stelle der primitiven Abstufung des Grundes zur Erreichung der nötigen Tiefe sind diese natürlich modelliert und abwechslungsreicher gestellt. Auch einige der Pfeiler (Balaster) des Osttores (Abb. 16) zeigen dieses reifere Können, das durch die Kharoshti-Buchstaben, die hier [illegible] der Brâhmizeichen eingraviert sind, auch erklärt wird. Diese Bildhauer kamen offenbar von Nordwest-Indien



133. Felsrelief aus Rani Gumpha, Udayagiri, Teilansicht
(Nach St. Kramrisch, Grundlagen d. ind. Kunst)

wo infolge des dauernden helleninistischen Einflusses eine vorgeschrittenere Schule herrschte.

In den Reliefs des zeitlich nächstfolgenden Denkmals, des viereckig angelegt gewesenen Zaunes in Bôdh-Gayâ macht sich der westliche Einfluß noch mehr bemerkbar. Der Reliefschmuck gleicht gegenständlich Bharhut: Ein Blumenband lief am Deckbalken außen, ein Fries von Tieren und mythischen Ungeheuern innen herum, Lotus-Medaillons mit Büsten auf den Querbalken und stehende Figuren in Hochrelief (Abb. 134), Medaillons und figurale Felder auf den Pfeilern. Die Figuren sind schon organischer modelliert, freier in ihren Stellungen und näher gebracht in ihren gegenseitigen Beziehungen. Einzelne Pfeilerreliefs erscheinen wie Vorläufer der Gandhâraplastik und sind voll hellenistischer Gestalten. Anderseits bilden die Gayâreliefs wieder die Vorstufe von Sântschî, so daß sie in die erste Hälfte des 1. Jh. v. Chr. anzusetzen sind, eine Datierung, die auch durch die Widmungsinschriften bestätigt wird. In die gleiche Zeit ist wohl auch der reliefierte Steinzaun von Besnagar anzusetzen.

Von der Gesamtanlage des Zaunes um den Großen Stûpa in Sântschî war S. 24f. die Rede. Das Material ist gelblicher Kalkstein. Zuerst wurde um die Mitte des 1. Jh. v. Chr. das Südtor, dann das Nord-, Ost- und Westtor errichtet. Die Deutung der Darstellungen war durch das Fehlen der Buddhafigur sehr erschwert, ist jedoch heute z. T. auf Grund der bezeichneten Bharhuterzählungen hauptsächlich durch die Arbeiten von Grünwedel und Foucher bis auf einige wenige durchgeführt. Auf der Taf. I wiedergegebenen Außenseite des Südtores sehen wir am linken Pfeiler v. u. den Ausritt eines Fürsten auf einem Elefanten in Begleitung seines Sohnes (?) aus der Stadt, deren Tor sie eben passieren; 2. die Ausfahrt eines Fürsten, 3. die Verehrung einer radgekrönten Säule im Tierpark von Benares, wo B. die erste Predigt sprach. Auf den Querbalken sehen wir unten eine mit Figuren und Blumen geschmückte Wellenranke, darüber die Anbetung eines Stûpâ, dem sich v. r. auch ein Fürst mit Gefolge nähert, am obersten Shri-Lakschmi zwischen den zwei Elefanten, alle auf Lotusblumen stehend inmitten eines Lotusdickichts. Dieselbe Göttin auf einer Lotusblume sitzend sehen wir auch auf der rechten unteren Zwischenstückplatte, während auf den drei anderen Baum- und Stûpaverehrungen stattfinden. Die Flächen der Kreuzungspunkte sind wie durchwegs mit adossierten Reittieren geschmückt. Das zeitlich folgende Nordtor (Taf. II) macht mit seinen hier noch erhaltenen Aufsatzfiguren und den krönenden Symbolen einen besonders reichen Eindruck. Vierfach adossierte Elefantenreiter fungieren als Träger des Gebälks. In den Ästen der schwungvoll ausbiegenden Ashokabäume hängen Yakshinis. Am ersten Querbalken sehen wir Einsiedeleien im Walde mit davor sitzenden Bewohnern und von links herankommend einen Fürsten mit Gefolge; links ein Stadttor und Häuser innerhalb der Mauern, rechts die Fortsetzung der Waldszenerie, deren Deutung noch ungewiß ist. Am mittleren Querbalken links eine Baumverehrung durch Umwallung (*pradakshina*), dann ein sitzender Fürst und eine Zwergengesellschaft (*pisatschas*). Oben die Verehrung eines heiligen Feigenbaumes durch Elefanten. Reiter und Yakshinis als Zwischenstücke. Flügellöwen, Dharmapâlas, Trisulas und Rad als Aufsätze. Die unten gegebene Gegenüberstellung zweier Elefantenszenen vom ältesten und vom zuletzt errichteten Torana zeigt die stilistische Entwicklung, die sich in Sântschî in etwa fünfzig Jahren vollzog. In beiden Fällen ist die Geschichte vom sechszähnigen Elefanten des Shaddanta Dschâtaka dargestellt (cf. A. Foucher, The beginnings of Buddhist art S. 185ff.). Am Südtor sind alle Figuren möglichst flach in einer Ebene angeordnet und die plastisch-leben-

134. Zaunpfeiler aus Mahâbôdhi: Dvarapâla
(Nach St. Kramrisch, Grundlagen der indischen Kunst)

dige Wirkung ist vornehmlich durch die Konturen erreicht, also mit malerischen Mitteln. Dementsprechend ist die Wirkung eine teppichartige. Das Wasser ist nur durch die Lotusblumen angedeutet, die naturfern ornamental gebildet und schematisch angeordnet sind. Am späteren Relief sind Tiere und Pflanzen möglichst realistisch gebildet und mehr modelliert und dichter angeordnet. Dadurch wurde starkes Helldunkel und eine daraus folgende koloristisch-unruhige Wirkung erreicht. Am frühen Relief sind konträre Bewegungsbahnen eingeführt, während die Bewegungsrichtungen am späteren Bilde einheitlich sind. Von einer „Entwicklung" im objektiv allgemein gültigen Sinn kann nicht gesprochen werden. Die Bevorzugung des einen oder anderen ist subjektive Angelegenheit der Beschauergruppe. Aber zweifellos ist das frühere Relief mehr im asiatischen, das spätere mehr im europäischen Sinn durchgeführt. Fremder Einfluß dürfte auch diese „Evolution" begünstigt haben. Der Einfluß der baktrisch-hellenistischen Mischkunst des Seleukidenreiches, die mit altorientalischen Gestalten erfüllt war, ist ja an den Toren von Sântschî auch überall sichtbar: In den persischen Kapitälen, den gegenständigen Reittieren, den geflügelten Fabeltieren und den assyrischen Blumenmustern. Dem Einfluß der kosmopolitischen westasiatischen Weltkunst ihrer Zeit konnten sich die Künstler von Sântschî doch nicht völlig entziehen, denn Nordindien war damals ein Teil dieser Welt, durch hundert Fäden mit ihr verbunden. Trotzdem sind die Tore von Sântschi ein Werk echt indischer Kunst und bilden den unerreichten Glanzpunkt der frühindischen Kunst überhaupt. Sie sind das herrlichste Bilderbuch altindischen Lebens. Ein viertes Zentrum der frühindischen Plastik war Mathurâ (cf. Karte v. Indien S. 2). Marshall teilt die dort gefundenen plastischen Denkmäler in drei Hauptklassen, deren erste um die Mitte des 2. Jh. v. Chr., die zweite in das folgende Jahrh. gehört, während die dritte mit der Regierung der lokalen Satrapen (1.—4. Jh. n. Chr.) zu verbinden sei. Die Werke der beiden ersten Schulen gleichen der Plastik von Bharhut, bzw. Sântschi, während jene der dritten durch konventionelle Erstarrung der überkommenen Gestalten charakterisiert ist. Die Abb. 135 wiedergegebene unterlebensgroße Stele aus rotem Sandstein, die in das 1. Jh. v. Chr. gesetzt wird (cf. Kramrisch, Grundzüge S. 105) kann eine Vorstellung von der schlichten, ehrlichen Art der Mathuraschule in ihrer Blütezeit geben.

135. Zaunpfeiler aus Mathurâ: Frau mit Lampe. Lucknow, Museum
(Nach St. Kramrisch Gr. I. K.)

Eine zweite Denkmälergruppe der frühindischen Plastik neben den Zaunreliefs wird durch die Kapitäl- und Reliefskulpturen der frühen Felsbauten gebildet. Erwähnenswert sind die Kapitälfiguren in Kârli und Nâsik, die Wächterfiguren und bemerkenswert gute Reliefs in Bhâdschâ (1. Jh. v. Chr.). Schwächer und gröber sind die Reliefbilder der Dschainahöhlen in Udayagiri und Khandagiri in Orissa (Abb. bei Marshall l. c. T. XXVIff., V. A. Smith l. c. S. 81f.). So hervorragend die Rolle Orissas später in der Entwicklung des nordindischen Tempelbaus war,

so gering war seine Vitalität in seiner frühen Plastik, die nur so lange blühte als sie unter fremdem Einfluß stand und dann bald verlöschte.

Richtunggebend aber für die weitere Entwicklung der indischen Plastik und Malerei wurde die Schule von Gandhâra, so benannt nach der alten Landschaft Gandhâra im heutigen Afghanistan, über die sie freilich weit hinausreichte (cf. S. 5f.). Die Kunst von Gandhâra war bisher ihres starken hellenistischen Einschlags wegen die literarisch meistbehandelte und ihre Wertung ist heftigen Schwankungen ausgesetzt. Jahrzehnte lang in ihrer Bedeutung vielleicht überschätzt, erlebte sie in den letzten Jahren einen starken Rückschlag, von dem sie sich neuestens wieder erholt. Sie wird wohl auch fernerhin ihre eifrigen Parteigänger und Feinde haben. Um so notwendiger ist es, sich ihr gegenüber möglichst zu objektivieren und stets wieder mit sachlicher Nüchternheit an sie heranzutreten. Fest steht jedenfalls die Tatsache, daß in der Kulturlandschaft Gandhâra die beiden Typen des Buddhabildes geschaffen wurden, des stehenden Buddha als Guru (Lehrer) und des sitzenden in der Meditation versunkenen. Von diesen beiden wurde der stehende Buddha zweifellos dem Vorbild des griechisch-hellenistischen Philosophen oder Pädagogentypus nachgebildet, während der sitzende eine rein indische Schöpfung ist, die jedoch der hellenistischen Anregung bedurft hat. Wenn wir nun bedenken, daß diese beiden Buddhatypen von der Landschaft Gandhâra aus die ganze buddhistische Welt eroberten und in Indien, Siam, Birma, Zentral-, Süd- und Ostasien seit zwei Jahrtausenden herrschen, wo immer der Buddhismus lebt, so muß man zugeben, daß der Hellenismus in Gandhâra eine Saat gelegt hat, die reiche Früchte trug. Eine alte Kultur hat sich in Gandhâra mit einer jugendfrischen gepaart, und sie mit ihrer Gestaltenfülle befruchtet, deren Gestaltung sie ihr überlassen mußte. Die spätere, reife indische Form als Argument gegen die Bedeutung dieser Befruchtung auszuspielen, die doch ihre Voraussetzung war, heißt unhistorisch denken. Das Urteil eines Altmeisters der klassischen Archäologie, Ernst Curtius, hat schon vor fünfzig Jahren das Richtige getroffen: „Die altindische Handarbeit ist von griechischer Kunst neu befruchtet worden; der Hellenismus und der Buddhismus, beide ihrer Richtung nach kosmopolitisch, durchdrangen sich und schufen eine eigene Kunstwelt, deren Anschauung uns erst jetzt vergönnt ist, die graeco-buddhistische . . ." („Die griechische Kunst in Indien", Arch. Ztg. 1876).

Das aus den alten verschütteten Kultstätten Gandhâras zu Tage gekommene Denkmälermaterial zählt heute schon Tausende von Reliefplatten und zahlreiche Stücke der Rundplastik, die hauptsächlich in den Lokalmuseen, ferner in Lahore und Kalkutta, manches Gute auch in London und im Berliner Museum für Völkerkunde aufbewahrt werden. Noch sind aber die Ausgrabungen in vollem Gang und bringen mit neuem Material neue Gesichtspunkte für diese synkretistische Kunst, die Indoskythisches mit griechischen und persischen Elementen vereint hat. Das Material ist fast ausschließlich Travertin, ein grauer Schiefer, der sich nicht sonderlich zur Bearbeitung geeignet hat und heute unansehnlich erscheint, ursprünglich aber weiß grundiert und bemalt war. Dazu kommen die Stuckverkleidungen der zahlreichen Stûpen. Peschavar, die Residenz des Kanischka und die ältere Residenz Takshashila, ferner Takht-i-Behâi, Dschamâlgarhi Sikri, Karkhai und Rânigat in den Yûsûfzaibergen, Sahri Balol, Schâhbâzgarhi und Sâwaldher in der Ebene, Topi, Ohind; Zihdih in Utmanzai, Tûrli Bâkshali und Gharyâli in Sâdam, endlich Matta Nathu, Sanghâo und Miyân Khân in Lûnkor sind die Hauptfundstätten. Zählten die chinesischen Pilger doch hunderte von buddhistischen Klöstern im Gandhâralande! Die Dauer dieser Kunst erstreckt sich etwa über ein halbes Jahrtausend. Die Anfänge reichen wohl bis ins 2. Jh. v. Chr. zurück und die Ausklänge dürften im 5. Jh. n. Chr. erfolgt sein, als im Gangeslande schon die Guptakunst blühte, in der griechischer Formengeist weiterlebte. Als Zeit der Entwicklung kommen die ersten drei Jahrhunderte nach Christo in Betracht (Grünwedel). Ein festes Gerüst für die Chronologie haben voneinander etwas abweichend V. A. Smith und Sénart gegeben (J. A. S. B. 1889 und J. As. 1890).

Die Hauptfiguren der meisten Darstellungen der Gandhâraplastik ist Gautama Buddha in den Hauptmomenten seines Lebens und früherer Inkarnationen. Allein oder zwischen seinen beiden Lieblingsschülern Sâriputra und Maudgalyâyana thronend, als Objekt der Verehrung oder aber auf den Votivstelen von einem zahl-

reichen Parivâra umgeben. In den älteren Darstellungen zeigt sein Antlitz noch klassisch-apollinische Züge, während sie später mehr indisch werden. Auch der anfangs noch mehr hellenisierende Faltenwurf mit oft individuellen Zügen wird später schablonenhaft. Der Nimbus, den der Buddha trägt, wird von Grünwedel auch auf hellenistischen Einfluß und zwar auf die vorderasiatischen Gestirngötter zurückgeführt. Er wirkt als malerisches Element in Stein ausgeführt befremdlich und weist entschieden auf eine alte Malschule hin (cf. A. Grünwedel, Buddhist. Kunst in Indien 1900, S. 83 f.).

Neben den Buddhagestalten, auf deren Typologie wir später zurückkommen, sind die Votivreliefs eine Schöpfung der Gandhârakunst von größter Bedeutung für den buddhistischen Kunstkreis des östlichen Asiens. In Indien selbst wurden sie von der Guptakunst übernommen und sie fanden ihren Weg durch Zentral- nach Ostasien, wo sie in zahllosen Einzelstelen von mitunter großem Kunstwert angefertigt wurden und in den Grotten von Yünkang und Longmen monumentale Gestaltung erfuhren (cf. Diez, Die Kunst Ostasiens, Hdb. d. Kw.)

Abb. 136. Das große Wunder von Srâvâsti
Museum in Lahore

Eines der schönsten Reliefs dieser Art ist der am Lotussitz thronende Buddha im Museum von Lahore (Abb. 136). Der *Padmâsana* ragt aus dem mit Fischen und Lotusblumen belebten Wasser. Fliegende Gandharven halten eine aus Blättern und Blumen gewundene Krone über seinem Haupt, während andere mit dem königlichen Tschattra darüber schweben. Um die Mittelfigur stehen und sitzen über dreißig andere in verschiedensten Stellungen, davon einige in Nischen mit ihren eigenen Trabanten als die Hauptpersonen des buddhistischen Pantheons — Bodhisattvas, Buddhas, Devas, königliche Tschelas u. s. f. Unmittelbar zuseiten des Buddha schweben zwei Bodhisattvas auf Lotusblumen mit Standarten, die offenbar gemalten Seidenfahnen nachgebildet sind und wohl den Dhyanibuddha Amitâbha und Avalokiteshvara darstellen dürften. Unten zu beiden Seiten des Lotusthrones stehen eine männliche und eine weibliche Figur, vielleicht die Stifter. Aus dem Wasser tauchen nixenhaft vier Nâgas empor. Die Figuren des Parivâra sind tief unterschnitten, vom Grunde fast losgelöst und trotz mancher leeren Posierung von bemerkenswerter Eleganz in der Durchführung. Der Buddha selbst zeigt den völlig ausgebildeten reifen Typus in strenger Haltung in der Dharma Tschak a Mud â mit entblößter rechter Schulter. Das Gewand ist eng anliegend und weist mit seinem Faltenwurf schon auf die späteren ostasiatischen Buddhas hin. Gewiß, der Thronsitz ist zu klein, der Körper noch irdisch-fleischig, der Ausdruck des Gesichtes noch leer — aber ihn, wie W. Cohn es tut, mit dem Buddha von Sârnâth zu vergleichen, um die Gandhârakunst schlecht zu machen heißt doch den Pisanos vorwerfen, daß sie nicht schon wie Ghiberti arbeiteten.

Für die Geschichte und Chronologie der Gandhârakunst sei auf die verdienstvolle, dreibändige, erschöpfende Monographie dieser Kunstperiode von A. Foucher verwiesen. Nach Foucher war das 1. Jh. u. Ä. das Zeitalter der Blüte und Ausbreitung der Gandhârakunst, nachdem sie sich im 1. Jh. v. Chr. gebildet hatte. Obwohl wir [illegible] von Münzen des 1. Jh., keine fest datierte Buddhafigur vor c. 120 n. Chr., dem Zeitpunkt der im Fundament des Kanishka-Stûpa bei Peschaur gefundenen vergoldeten Reliquienurne besitzen, können wir [illegible]

137. Göttin Tara.
Museum in Sârnâth

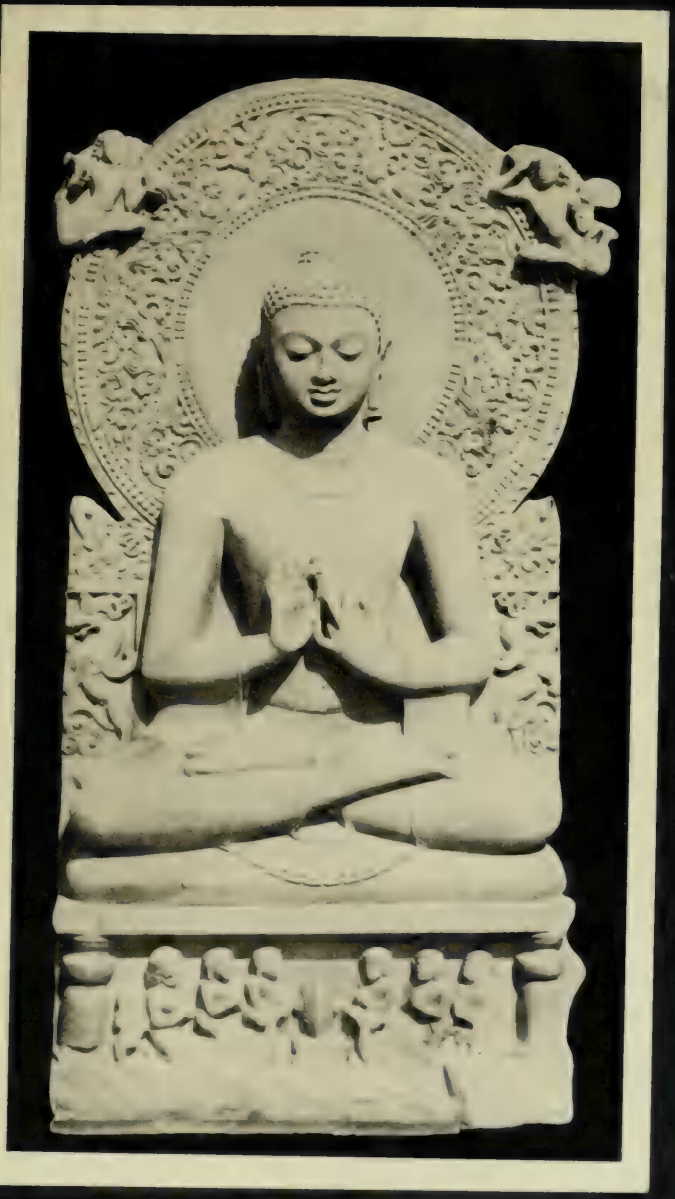
138. Avalokitêshvara.
Museum in Sârnâth

139. Mandschusri.
Museum in Sârnâth

(Nach J. Ph. Vogel, Catalogue of the Museum of Archaeology at Sârnâth)

dieser Urne rückschließend ihre Ausbildung bereits im 1. Jh. v. Chr. mit Sicherheit annehmen und eine Anzahl undatierter Buddhas in das 1. Jh. n. Chr. ansetzen (cf. Foucher, The beginnings of Buddhist art S. 130). Denn die Buddhafigur des Kästchens trägt schon Anzeichen des Verfalls, setzt also eine längere Entwicklung voraus. Die typologischen Merkmale der Gandhârakunst im 2. Jh. n. Chr. sind folgende: 1. Im Gegensatz zum völlig verhüllten Buddha des 1. Jh. n. Chr. (cf. Foucher, L'art gréco-bouddhique II, Fig. 480) bleiben nunmehr die rechte Schulter und die Füße unbedeckt. 2. Die erhobene Rechte wird als Mudrâ der Lehre sowohl, wie auch für andere Bezeichnungen typisch (cf. Foucher l. c. II, S. 326). 3. Die persönliche Individualität seiner Begleiter, die meist seine beiden Lieblingsschüler waren, hört auf und diese mehren sich. 4. Die zentrale Figur verliert an Raum und wird von den zahlreichen Begleitfiguren eingeengt. Die Kunst erhält sich während des 2. Jh. n. Chr. noch auf beachtenswerter Höhe, wenn auch die ersten Anzeichen des Verfalls in gewissen Erstarrungen eintreten. Die eigentlich schöpferische Periode hatte mit der Epoche Kanishkas aufgehört und die gedankenlose Wiederholung begonnen. Der Verfall setzte im 3. Jh. ein und ist z. T. auch auf die Unterbindung des direkten Verkehrs Indiens mit dem Römerreich am Landweg zu erklären. Araber und Perser hatten sich als Mittler dazwischen gedrängt. Während Fa-hien Anfang des 5. Jh. Gandhâra noch als blühendes Land mit zahlreichen gut gepflegten Bauten und reich bevölkerten Klöstern beschreibt, war es zur Zeit des Hiuen-Tsang Anfang des 7. Jh. schon verödet und seine Bauten dem Verfall preisgegeben.

Wenn wir uns nun von der Nordwestecke Indiens nach Südindien begeben, wo der mit der frühen Gandhârakunst gleichzeitige Stûpa von Amarâvatî gestanden ist (cf. S. 25), in dessen reichen Reliefschmuck sich die Museen von Madras und London geteilt haben, so finden wir hier jene urtümliche indische Kunst, deren Jugend wir in Bharhut und Sântschî kennen lernten, schon in ihrer Reife. Die Gegenüberstellung dieser Geschicklichkeit, Anmut und Lieblichkeit, die sich oft zu größter Schönheit aufschwingt, dieses vollblütigen Lebens zur nur zu oft hölzern posierenden, plumpen Gandhâraplastik gibt zu denken (Abb. 20f.). Die Übernahme der in Gandhâra geschaffenen Buddhatypen und einige hellenistische Beeinflussungen haben hier nichts zu bedeuten, während sie dort viel ausmachten. Hier feiern das rein indische Leben, indische Beweglichkeit, Sinnlichkeit und Grazie ihre Orgien und die Reliefgemälde geben uns einen Einblick



Der erleuchtete Buddha. Sarnath Museum

140. Ornamentik am Dhamêkh-Stûpa, Sârnâth. Süd-Ost-Seite
(Nach V. A. Smith, H. F. A. J. C.)

141. Ornamentik am Dhamêkh-Stûpa, Sârnâth. Westseite
(Ann. Rep. A. S. J. 1904/5)

in das Leben indischer Fürstenhöfe wie bei uns die Maler von Florenz, Ferrara und Venedig. Auch Grünwedel merkt die verfeinerten Gestalten mit ihren „koketten und verrenkten Stellungen der sehr weichlich behandelten Körper" an und führt sie auf das drawidische Element der indischen Kunst zurück, das dieses Überwuchern liebt (l. c. S. 133). Läßt man mit ihm „in den vollen, weichlichen und sehr anmutigen Gesichtern" den stark hervortretenden griechischen Einfluß gelten, so äußerte er sich hier freilich ganz anders als in Gandhâra. Kunstgeschichtlich ist übrigens die Diskussion der Möglichkeit dieses Einflusses durchaus nicht so müßig, wie manche meinen, da es sich um eine prinzipielle Frage, die Kontinuität der Weltkunstentwicklung handelt. Deshalb ist auch V. A. Smiths Beobachtung des griechischen Einflusses noch auf die Guptakunst ernst zu nehmen, ja bestechend (O. Z. III). Man braucht nur die Kunst von Amarâvati mit der des Botticelli und die Guptakunst mit Rafael parallel zu stellen, um einzusehen, wie verschieden solcher Einfluß sich in Form umsetzen kann.

In der von c. 300—650 dauernden Guptaperiode (cf. S. 6f.), einer Blütezeit Indiens auf allen Gebieten, erreichte auch die Plastik ihren Höhepunkt. Das Zentrum der Hausmacht dieser erfolgreichen Dynastie erstreckte sich über die jetzigen Provinzen Agra, Oudh und Bihâr im fruchtbaren mittleren Gangesbecken, die gleichen Gebiete, wo später die islamischen Eroberer und die Mogulherrscher ihre Residenzen gründeten und die deshalb am meisten unter dem islamischen Ikonoklasmus gelitten haben. So kommt es, daß die zahlreichen Tempel der Guptazeit zerstört, nur einige abgelegene kleine erhalten sind. Da die Plastik mit der Architektur in engster Verbindung steht, teilte sie ihr Schicksal. Doch förderten die Ausgrabungen vieles zutage.

Als charakteristische Kennzeichen der Guptatempel führt V. A. Smith an: 1. Flache Dächer ohne Türme (Shikharas) wie in den Höhlentempeln, 2. Erweiterung des Torbaues durch Vorstellung einer Pfeilerreihe vor den Seitenwänden (Anten) wie bei ägyptischen Tempeln. 3. Die Statuen der Ganga und Dschamuna bewachen den Toreingang. 4. Pfeiler mit massiven kubischen Kapitälen gekrönt mit zwei gegenständigen Löwen zu seiten eines zentralen Baumes. 5. Bossen an den Kapitälen und Friesen von sehr eigenartiger Gestalt, wie buddhistische Stûpen oder Bienenstöcke mit vorragenden Hörnern. 6. Der Architrav des Portikus läuft als Gesimse um die Tempecella herum. 7. Abweichung in der Orientierung von den Kardinalpunkten. Die späteren Tempel waren verschwenderisch mit Skulpturen ausgestattet (O. Z. III, S. 7). Damit sind auch wichtige Gesichtspunkte für die Plastik gegeben. Ein gut erhaltener kleiner Guptatempel dieser Art steht am Ruinenfeld [illegible]

142. Türsturz mit Szenen aus dem Kshantivadi-Dschâtaka. Museum in Sârnâth

(Arch. Surv. 1913—14 Pl. XII, 6), ein anderer in Tigawâ, Dschabalpur Distr., Centr.-Prov. (O. Z. III, Abb. Seite 7).

Ein Hauptfundort für Guptaplastik ist Sârnâth, der berühmte buddhistische Wallfahrtsort bei Benares Der Dhamêkh-Stûpa (cf. S. 19) aus dem 6. Jh. gibt uns eine Vorstellung von einer Ornamentik der Guptaperiode, die anders geartet ist als die übliche Pfeilerornamentik und fremden Einfluß empfangen hat. V. A. Smith hat auch bereits die Übereinstimmung der in zahlreiche flammige Verästelungen ausstrahlenden Wellenranke des Dhamêkh Stûpa (Abb. 140/1) mit dem sogenannten Tiringi talai Muster von Ceylon festgestellt (H. F. A. J. C. 167), so daß sich noch die Frage der Herkunft des unindischen-geometrisch-abstrakten Mittelfrieses erübrigt, der an spätere islamische Ornamentgestalten anklingt. Für die erzählende Reliefplastik der Guptazeit ist das Abb. 142 wiedergegebene Gesimse von einem Torbau aus dem 5.—6. Jh. im Museum von Sârnâth ein gutes Beispiel. An beiden Enden sitzt Kubêra oder Dschambhala, der Gott des Reichtums mit einer Frucht in seiner Rechten und einer Geldbörse in der Linken mit Begleitfiguren. Der Mittelteil gibt vier Szenen des *Kshantivadi-Dschâtaka* zwischen architektonischen Krönungen (cf. Catalogue of the Museum at Sarnath 1914 S. 233ff.). Die letzte der vier Szenen stellt die Marter des Bodhisattva dar (Abb. 143). Ein von zwei Mädchen daran gehinderter Mann ist im Begriff, dem Bodhisattva eine Hand abzuschneiden. Die Abb. 144 wiedergegebene Stele stellt die vier Hauptmomente aus Buddhas Leben dar: Die Geburt, die Erleuchtung, die erste Predigt und Nirvana. Sie ist mit einem Stûpa gekrönt, dem die Spitze (*hti*) fehlt und der nach Art der Guptastûpen mit Buddhafiguren in Nischen ausgestattet war, wie der Dhamêkh Stûpa (cf. Cat. Mus. Sarnath l. c. S. 183ff.) Die Stele zeigt, wie sich diese Art von Votivreliefplastik aus der Gandhâraperiode in die Guptazeit fortsetzt und erst mit dem Verlöschen des Buddhis-

143. Die Folterung des Bodhisattva Kshantivadin. Museum in Sârnâth

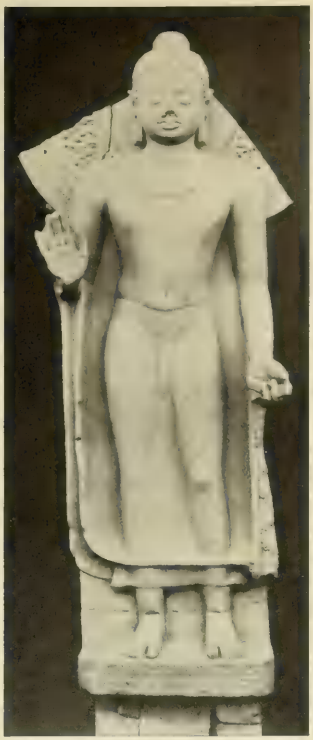
mus in Indien aufhört. Trotz der da und dort zu Tage tretenden handwerksmäßigen Erzeugung dieser vielbestellten Stelen zeigen sie doch auch alle Feinheiten und Meisterschaft der Guptaplastik. Der Vergleich mit den z. T. gleichzeitigen und späteren Votivreliefs in China gibt Aufschluß über den indischen Einfluß in Ostasien und die chinesische Gestaltung (cf. Diez, Die Kunst Ostasiens Hdb. d. Kw. pass.).

Das Hauptstück der in Sârnâth zu Tage gekommenen Werke buddhistischer Plastik ist das als „Buddha von Sârnâth" weltberühmt gewordene Bild des Buddha der ersten Predigt, das zu den größten Bildwerken der Menschheit gehört (Taf. VI). Es ist jedoch durchaus nicht als ein die anderen überragendes individuelles Meisterwerk eines besonders genialen Meisters zu betrachten, sondern hatte in Sârnâth wohl gleichwertige Gegenstücke, von denen jedoch keines so gut erhalten ist. Das Werk muß vielmehr als Typus des höchsten künstlerischen Ausdrucks der buddhistischen Religion jener Zeit angesehen werden, der damals jedenfalls öfters erreicht wurde.

144. Buddhistische Votivstele. Museum in Sârnâth

Aus leuchtendem Sandstein gemeißelt (mit Spuren von Bemalung) ist dieses Standbild die vollkommene Verkörperung des mit dem kosmischen Urlicht Eins gewordenen, im Kosmos ruhenden, zur inneren Erkenntnis gelangten Yogi, eben des „Buddha". Als Folie dient ihm die spirituelle Dreiheit Buddha, Dharma und Sangha, Scheibe, Rückenlehne und Schemelfront. Er vereinigt sie in seinem Körper äußerlich durch den dreieckigen Aufbau seiner Gestalt. Dreieck und Kreis, höchste Symbole der Gottheit bilden mit der Vertikalachse das Gerüst des symmetrischen Aufbaues. Seine Kopfform nähert sich dem Kreis, bleibt aber doch noch lebendig, erst die umrahmenden Kreise bringen geometrische Abstraktion. Und wie Wellen gleiten die Kurven der Halsringe und des Gewandes über seinen löwenglatten gleichen Leib hinab bis zum Sitzteppich. Der Vertikalismus seines Körpers ist eingeschlossen in ein Dreieck von unerschütterlicher Ruhe und die Arme beschützen den göttlichen Körper wieder mit zwei Dreiecken. Die Berührung seiner Hände aber bilden die Spitze zweier Dreiecke, eines unteren, mit der Basis von Knie zu Knie sich spannenden und eines umgekehrten oberen, dessen Basis in den Schultern liegt, das aber noch eine zweite Basis höher oben durch die zwei fliegenden Devas erhält. In diesem so gebildeten Zentrum, das in der Höhe des im Yogisystem wichtigen zweiten Verstandeszentrums, des Solarplexus liegt, ruhen die Hände im geheimnisvollen „Siegel der Lehre", der *Dharma Tschakra Mudrâ*, das nur sichtbares Symbol ist für die durch Meditation hervorgerufenen inneren, die Erleuchtung bewirkenden Vorgänge. Dieses innere Licht scheint den ganzen Körper zu durchleuchten und gibt ihm seine göttliche Erscheinung. Der Körper erscheint gleichsam von einem höheren Lebensrhythmus durchpulst, dem ewigen kosmischen Kreislauf vergleichbar, und darin liegt seine Göttlichkeit. Dieser Buddha ist nicht etwa sprechend, aktiv lehrend zu denken, die Mudrâ bedeutet vielmehr, daß das feurige Rad der Lehre, d. h. der Erkenntnis sich in ihm dreht, der Gestus ist nur Symbol und Siegel. Durch ihn äußert sich hier der heilige *Atman*, die unfaßbare und hier doch künstlerisch gefaßte, zum Ausdruck gebrachte Weltseele. An der Front des Thronsitzes ist die Sangha durch die fünf ersten Jünger Buddhas, die zu seiten des Rades anbetend knien, gegeben, vermehrt um den Stifter mit Kind und die zwei Gazellen, welche die Benarespredigt repräsentieren. Zwei Leogryphen und Makaras, deren Rachen Anfang und Ende eines Seiles halten, Symbole des Auf- und Unterganges, des Kreislaufes der Planeten und die von Perlenschnüren gefaßte Wellenranke des Nimbus, der mit den beiden schwebenden Devas wieder kosmische Bedeutung erhält, bilden die zurückhaltende aber bedeutungsvolle ornamentale Ausstattung des Werkes.

Wie der sitzende erhielt auch der stehende Buddha in der Guptaplastik seine typische Ausbildung. Die zahlreichen Funde in Sârnâth von mehr oder weniger beschädigten Statuen dieses Buddah als Guru, Lehrer, als welchen man ihn im Gegensatz zum sitzenden Buddha-Yogi



145. Buddha als Guru, Sârnâth, Museum
(Photo Archaeological Survey of India)

146. Bodhisattva Simhanada-Avalokitêshvara, Lucknow, Museum
(Nach St. Kramrisch, Grundlagen d. ind. Kunst)

bezeichnen kann, bezeugen die Beliebtheit dieses Buddhabildes in den letzten Jahrhunderten des Buddhismus.

Der Buddha steht stets in frontaler Haltung (*samapadasthanaka*), die rechte Hand im Siegel des Schutzgewährens (Furchtlosigkeit, abhaya mudrâ) erhoben, während die Linke den Saum des herabfallenden Oberkleides (*sanghâti*) hält. Von den Merkmalen (*lakshanas*) zeigen diese Statuen meist das Uschnisha, die kurzen nach rechts gedrehten Locken (*dakshinâvartta*), die langen Ohrlappen und die Schwimmhäute zwischen den Fingern. Das Stirnzeichen Urna war zumeist nur mit Farbe aufgetragen und ist daher selten erhalten. Typische Merkmale der Sârnâth Buddhas sind ferner die gesenkten Augen und die schlaff in Meditation herabhängende Unterlippe, die Linien am Hals und in den Handflächen und die völlige Schmucklosigkeit. Die Bekleidung besteht aus dem enganliegenden, mönchischen Untergewand (*antaravasaka*), und dem sich ebenfalls anlegenden Obergewand, das die Körperformen klar konturiert, aber gleichzeitig eine von den Händen herabfallende rahmende Hülle bildet. Ein dritter, seltenerer Typus ist endlich der nach europäischer Art sitzende Buddha, der eigentlich dem kommenden Buddha Maitreya als Bodhisattva vorbehalten ist.

Das gemeinsame Merkmal der Gupta-Buddhas ist die glatte schmucklose Behandlung des Körpers, der nur von einem ornamentierten Rahmen als wirkungsvolle Folie umspannt wird. Das Gewand ist faltenlos über den Körper gelegt, um diesen zur möglichst reinen Wirkung kommen zu lassen und die reine Geistigkeit der Lehre zu betonen.

147. Varâha-Avatâra, die Eberinkarnation des Vischnu; Felsrelief in Mavalipuram
(Nach St. Kramrisch, Grundlagen d. ind. Kunst)

Aus der Guptazeit sind auch vereinzelte Metallbuddhas erhalten, die von einer hochentwickelten Gußtechnik Zeugnis geben. Von dem 80 Fuß hohen Riesenbuddha aus Kupfer, der Ende des 6. Jh. in Nâlandâ errichtet wurde, ist keine Spur mehr vorhanden. Das Birmingham-Museum besitzt jedoch eine über zwei Meter hohe Kupferstatue des stehenden Buddha, der um 400 n. Chr. datiert wird (cf. V. A. Smith H. F. A. Fig. 118), ein Vorgänger der zahlreichen späteren Bronzebuddhas des Gurutypus in Cambodscha und Siam. Kleinere Statuetten aus einer Messinglegierung gruppieren sich um ihn. Auch die S. 13 erwähnte Eiserne Säule wurde ja um 415 n. Chr. von Kumâragupta I. aufgestellt.

Die Bodhisattvas der Guptazeit erscheinen in dem für sie typischen Schmuck, mehr als menschenfreundliche Himmelsfürsten. Die Rundstatue einer Avalokitêshvara in Sârnâth (Abb. 138) bestrickt durch ihre fast pretiöse Anmut.

Schon die Basis fällt durch die eigenartige Bildung auf. Aus lebhaft geschnörkelten Ranken wächst die majestätische Lotusblume empor, die den mild herabblickenden Vermittler trägt. Dieser ist nackt bis zum Gürtel, von den Hüften abwärts mit einem Lendentuch umhüllt, dessen Enden zwischen den Füßen in regelmäßigen Falten herabhängen. Es ist mit einem edelsteinverzierten, unter dem Nabel in eine Schleife gebundenen Gürtel um die Hüften befestigt. Darüber ist ein Shawl geknotet, dessen Enden in zierlichem Faltenwerk längs des rechten Beines herabhängt. Die Ohren sind mit Ringen, der Hals mit einer Perlenkette geschmückt und eine feingliedrige metallische Brahmanenschnur hängt um die linke Schulter bis zum rechten Knie herab. Am linken Arm trägt er ein Armband mit Makaraenden und ein edelsteinbesetztes Armband. Das Haar ist mit einer juwelengeschmückten Kopfbinde umschlossen und mit einer Schnur hochgebunden in der Art der Asketenhaartracht (*dschâtamukuta*). Je drei Haarsträhnen fallen auf jede Schulter. Über der Stirne sitzt in der Frisur ein Miniaturbild des Dhyâni-Buddha Amitâbha, des geistigen Vaters Avalokitêshvaras in der Meditationshaltung. Auf der Basis bemerkt man links zwei gequälte Geister (*prêta*) mit abgemagerten Körpern, die der milchige Heros mit Nektar labt, der von seiner (fehlenden) Rechten herabträufelnd zu denken ist. Von der Nimbusscheibe hinter dem Kopf ist nur noch ein Rest vorhanden. Die Sanskritinschrift aus dem 5. Jh. nennt den Stifter.

Neben der buddhistischen Kunst, auf die wir noch im Abschnitt über die Malerei zurückkommen

148. Vischnus Eberinkarnation (Udayagiri, Gwalior)

kommen, tritt in der Guptazeit zum ersten Male die brahmanische auf den Plan und zwar sogleich mit vollendeten Werken der Plastik, die sich ebenbürtig neben die buddhistischen stellen, ja ihrer größeren Gestaltungsmöglichkeiten wegen noch mehr Bewunderung erregen als jene. Ihre vorausgegangene Entwicklung läßt sich nur aus der buddhistischen Architekturplastik, wie den Kapitälen mit den vedischen Göttern in den Höhlentschaityas und Viharas rekonstruieren. Die plastischen Riesengemälde zur Verherrlichung Vischnus in Udayagiri und Deogarh setzen eine lange Entwicklung voraus, und sind nur aus der Anknüpfung an die buddhistische Plastik erklärlich. „In knappesten Zügen mit den pakkendsten Gegenüberstellungen werden jedem gläubigen Inder die Visionen ungeheurer, urzeitlicher kosmischer Umwälzungen, die Symbole tiefer philosophischer Spekulationen oder die alle Wesen einschließende Liebe der Gottheit vor Augen geführt. Alle räumlichen Kennzeichnungen fehlen. Würden sie doch nur die Phantasie des Gläubigen, gewohnt hemmungslos durch Welten zu schweifen, beirren. Allein die wechselnden Größenverhältnisse der Gestalten weisen der Vorstellung bis zu einem gewissen Grade den Weg" (W. Cohn, Indische Plastik, S. 32).

Die älteste bisher bekannt gewordene hinduistische Skulptur ist die in Udayagiri (Bhopal) aus dem Fels gehauene *Varâha Avatâra* oder Eberinkarnation des Vischnu (Abb. 148). Das Werk ist 400 n. Chr. datiert. Der ca. dreieinhalb Meter hohe Vischnu mit Eberkopf steht auf dem Grunde des durch Wellenlinien angedeuteten Ozean auf dem Schwanz des Nâgakönigs, der ihn anbetet. Neben dem Nâga sitzt der Dämon Hiranyâksha mit Bhumidevi, der Erde in seiner Linken. Bhumi, die Vischnu aus der Gewalt dieses Dämons befreit, sehen wir ein zweites Mal hinter dem Gott, noch im Wasser an einem Lotusstengel sich haltend und emporziehend oder den Gott verehrend (undeutlich). Endlich steht sie schon außerhalb des Wassers auf einer Lotusblume und lehnt sich an die linke Schulter des Gottes. Sie ist also in drei Stadien des Befreiungsaktes in kontinuierender Darstellung gegeben. Der Gott trägt ein Upavita in Form eines riesigen Kranzes, gewissermaßen die kosmische Brahmanenschnur. In langen Reihen sind die Götter und Rishis versammelt, um die Erde zu begrüßen.

Neben dem Varâha Avatâra wurde Vischnu als *Ranganâtha* oder *Ananta Shayana* oft dargestellt, wenn auch nirgends so meisterhaft wie am Tempel zu Deogarh (Ihânsi Distrikt V. P.), einem Werk aus der Blütezeit der Guptaherrschaft, dem 5. Jh. (Abb. 150). Frei von symbolischen Attributen liegt der vierarmige Gott mit seinem üblichen Schmuck im Schoße der siebenköpfigen Weltenschlange, das verkörperte in sich ruhende Prinzip des Weltalls. Shridevi und Bhûmidevi, seine beiden Frauen sitzen zu seinen Füßen, die Shri-Lakschmi knetet. Auf einem ihm entwachsenden Lotusstengel sitzt der dreihäuptige Brahmâ, während darüber Shiva mit Parvati auf

149. Vischnu auf der Schlange Ananta ruhend.
(Tempel zu Deogurh)

150. Dvârapâlas am Lingatempel in Elephanta
(Phot. Diez-Niedermayer)

dem Bullen Nandi, Indra auf seinem Elefanten, der Kriegsgott Subrahmanya-Skanda auf dem Pfau reitend und rechts Sûrya mit der Sonnenscheibe (?) in den Lüften schweben. Hier ist nach der Lehre des Vedânta Vischnu als das höchste Wesen dargestellt, aus dem selbst Brahmâ, der Schöpfer, hervorgeht, um sein Tagewerk zu tun. Vischnu aber als Urgeist handelt nicht, sondern ruht untätig von Ewigkeit zu Ewigkeit. Unterhalb des Schlangenlagers stehen sechs Halbgötter. Sämtliche Figuren haben die Augen geschlossen, wodurch der mystisch-visionäre Charakter des Bildes erhöht wird. Der liegende Vischnu gehört wiederum zu den größten Meisterwerken der Plastik, nicht nur Indiens. Das Problem der Vereinigung des vierarmigen Gottes mit der siebenköpfigen Schlange ist in einer schlechthin unübertrefflichen Form gestaltet, der auch für die „zweiarmige" europäische Einstellung nichts mehr Monströses anhaftet. Dem an den Beinen beginnenden, allmählich anwachsenden, in den Schlangenköpfen brandenden Linienfluß wohnt jene kosmische Größe inne, die der großartigen mythischen Konzeption entspricht. V. A. Smith stellte diesem Vischnu einen antiken Endymion des Nationalmuseum in Stockholm gegenüber (O. Z. III l. c.), der ihm im Fluß der Linie gleicht und stützte darauf seine Behauptung einer hellenistischen Nachwirkung auf die Guptaplastik, die nicht ohne weiteres abzuweisen ist. Noch ein zweites Werk dieser Periode klingt an die Antike, diesmal an die „Tauschwestern" des Parthenonfrieses an, die liegende Mutter Krischnas mit dem Kind zur Seite in Pathâri im Bhopâlstaate (V. A. Smith H. F. A. J. Pl. XXXVI). Werke der noch hellenistisch beeinflußten, parthisch-sasanidischen Kleinkunst, wie die Silberschale von Badakschan können in der Guptakunst anregend gewirkt haben (cf. Pl. LXXVI bei V. A. Smith H. F. A. I.).

Das größte und großzügigste Betätigungsfeld hatte die indische Plastik in den Fels- und Höhlentempeln, wo sich der lebendige Fels direkt zur Bearbeitung bot. Nicht in den Städten, sondern mit wenigen Ausnahmen fern von größeren Siedelungen gelegen, bergen diese Tirthas heute noch die größten, der ikonoklastischen Zerstörungswut späterer Eroberer entgangenen Kunstwerke der Plastik.

151. Trimûrti in Elephanta. Frontalansicht

Ein solches frühes Denkmal lernten wir in Udayagiri kennen (Abb. 148). Auch in Adschantâ, dessen Denkmalwert besonders in seiner malerischen Ausstattung liegt, finden sich zahlreiche gute Felsskulpturen, wovon die Ausstattung des Tschaityas 19 (Abb. Cohn l. c. T. 30, 31), die Flußgottheiten an den Eingängen von Höhle 16 und 22 u. a. aus der Guptazeit stammen. Die von Fergusson und Burgess noch in das 6. Jh. angesetzten Skulpturen des Tschaitya 26 schätzt Havell um hundert Jahre jünger ein. Im übrigen steht die Chronologie der Adschantâskulpturen noch aus. Ihren Höhepunkt aber erreichten die Felsskulpturen in den Shivahöhlen und Felstempeln zu Elephanta und Elûra, deren Datierung auch noch schwankt. Fergusson und Burgess setzten Elephanta in die zweite Hälfte des 8. Jh. gleichzeitig mit der Dhumar Lenâ-Höhle in Elûra, Havell rückte sie 1915 in das 6. Jh. zurück (A. M. A. I, S. 156 f.), während er sich 1920 für das 7. Jh. entschied (Handbook J. A., S. 163). Ein stilistisches Kriterium bilden die Pfeiler, die jenen von Bâdâmi, Höhle 3 von 578 gleichen (cf. Jouveau-Dubreuil, Archeol. S. I. I., S. 173). Wenn wir auch Fergusson-Burgess (H. I. E. A. II, 128) zustimmen, daß diese Kapitälbildungen in Elephanta ihre Vollendung erreicht haben, ist deshalb noch kein Grund vorhanden Elephanta in das Ende des 8. Jh. hinaufzurücken, denn diese Vollendung muß sich schon im 7. Jh. vollzogen haben, das mit für die Aushebung von Elephanta am wahrscheinlichsten erscheint.

Die große Schönheit und Bedeutung der Skulpturen von Elephanta erklärt unsere Diskussion der Datierung. Mit Recht hebt Havell die Schöpfer der Trimûrti und des Brahmâ-Tschatur-

Trimûrti. Ansicht von rechts | Elephanta

mukha in den Rang des Phidias und Praxiteles von Indien. Er nennt Elephanta Indiens Parthenon. Wenn sich das Auge des Besuchers an das Dämmerlicht gewöhnt hat, leuchtet ihm das vier Meter hohe Kolossalstandbild der Trimûrti durch das Dämmerlicht entgegen, die am Ende des mittleren Flügels des Felsentempels aus dem Felsen gehauen ist (Abb. 151 Taf. VII). Es ist beim heutigen Zustand des Tempels schwer sich vorzustellen, wie ehrfurchterregend schön es gewesen sein muß, beleuchtet von den zahlreichen Bronzetempellampen und im silbernen Schimmer der schneeweißen Pfeiler überzogen mit feinster polierter Stuckmasse (A. M. A. I. S. 100).

152. Tschaturmûkha in Elephanta
(Nach E. B. Havell)

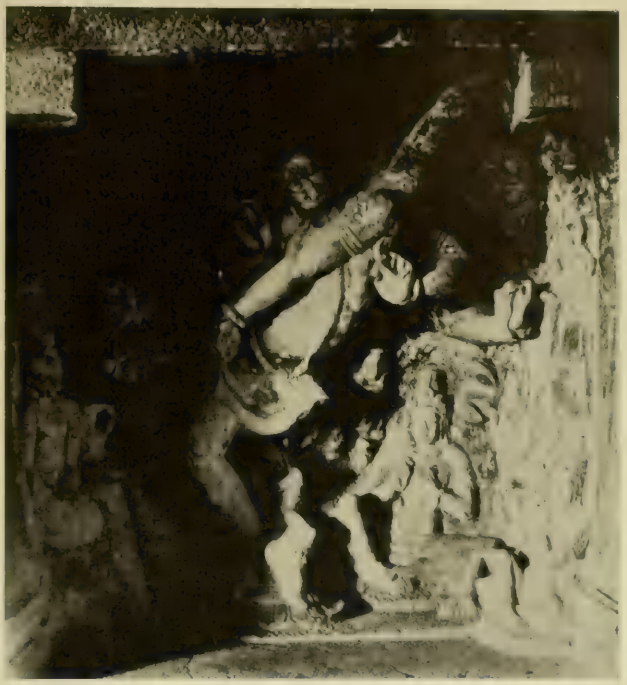
Die Zusammensetzung und Bedeutung der Trimûrti (Dreigestalt) wird verschieden erklärt, abstrakt-philosophisch und populär-mythologisch. Ihr Ursprung liegt in der Sonnenanbetung mit ihren drei Phasen. Ihre Deutung als Vereinigung der drei göttlichen Aspekte der Einen Gottheit, die wir als Brahmâ den Schöpfer, Vischnu den Erhalter und Shiva den Zerstörer kennen, ist die populärste. Wie eng diese Vereinigung gedacht wurde, geht u. a. aus folgender Stelle des Vâyu Purâna hervor (Ch. V, V. 18—21): „Sie existieren einer durch den andern und erhalten sich gegenseitig; sie sind Zwillinge untereinander, sie bestehen durch sich untereinander und sind keinen Augenblick voneinander getrennt; sie verlassen sich nie. Îshvara (Mahâdeva, d. i. Shiva) ist der höchste Gott und Vischnu ist das Oberhaupt von Mahat, dem Prinzip der Intelligenz: während Brahmâ erfüllt mit *râdscha* die Schöpfung besorgt." In vedischer Zeit waren Agni, Indra und Sûrya zur Trimûrti vereinigt im Mahâyâna Mandschushri, Avalokitêshvara und Vadschrapâni, später sind alle drei im mystischen Worte *Om* zusammengefaßt. Darstellungen der Trimûrti sind in Indien sehr selten, doch gab es solche schon in der Gandhâraperiode, wie ein Standbild in Peschawar beweist (cf. V. Natesa Aiyar Trimûrti image in the Peshawar-Museum Arch. Sur. A. R. 1913—14). Die alte herkömmliche Deutung der Trimûrti von Elephanta als Vereinigung von Brahmâ, Vischnu und Shiva wurde von Havell umgestoßen, der darin Pârvatî, Vischnu und Shiva sehen wollte, jedoch von N. Aiyar (l. c.) widerlegt wurde, der das Bild als Dreigesicht der Shiva erklärt, der in der Mitte als Schöpfer, rechts als Erhalter, links als Zerstörer gegeben ist. Der durch majestätische Ruhe ausgezeichnete mittlere Kopf trägt die Symbole des Vischnu-Shiva in seinem rädschasischen Aspekt. Seine Krone ist der hl. Berg Meru. Auf seinem Perlenhalsband sind die unzählbaren Welten der Fötenbahnen aufgereiht, denn die Perle ist das Symbol des kosmischen Elementes [illegible] (Äther) und daher

153. Der tanzende Shiva. Felsrelief in Elûra

auch von den daraus geborenen Planeten und Vischnu ist der Âkâsha-garbha, der Ätherträger. Er trägt fer ner das ruhmreiche Fünf-Edelstein-Halsband aus Gold, besetzt mit seinen Edelsteinen Perle, Saphir, Rubin Smaragd und Diamant, die Äther, Luft, Feuer, Wasser und Erde symbolisieren. Den tâmasischen Aspekt al Zerstörer stellt der linke Kopf dar mit gerunzelter Stirn, geöffneten Lippen, vordringender Zunge, eine Schlang in der Hand. Seine Tiara enthält einen Menschenschädel mit Blumenemblemen, die zum Shivaritual gehören umwunden. Hinter dem Kopf befindet sich eine unsichtbare Nische in der Felswand für ein Orakel.

Das zweite mehrköpfige Standbild in Elephanta ist das Abb. 152 wiedergegebene Tschaturmukha (Vier Antlitz), das früher im viertorigen Tempel stand, wo es später durch ein anikonisches Lingam ersetzt wurde Havell stellt den Hermes des Praxiteles neben diese Statue — die Krone der griechischen neben die Krone de indischen Plastik. Das Antlitz hat in der Tat einen individuellen Ausdruck von einer Dämonik, wie sie viel leicht nur noch an der javanischen Durgâ im Museum von Leyden begegnet (s. unten). Auch der Körpe ist über das typische Schema hinaus individuell gebildet und setzt Naturstudium voraus. Auch hier ist woh Shiva in seinem rädschasischen Aspekt dargestellt, ein anthropomorphisierter Stûpa, der als Symbol der kos mischen Kräfte den von Dvârapâlas bewachten Tempel schmückte. Shivas Ruhm künden ja auch alle Relief darstellungen auf den Felswänden von Elephanta. Mehrmals sehen wir ihn mit Pârvati seiner Gemahlin, ergreifen in der Vermählungsszene, und als Natarâdscha im Schöpfungs- und Zerstörungstanz (vgl. W. Cohn l. c. Tat 48—51). Die starken Zerstörungen der plastischen Werke in Elephanta werden den Portugiesen zugeschrieben

Die Plastik von Elûra bildet das würdige Gegenstück zu Elephanta, auch sie shivaitisch aber schon vorgeschrittener in der dämonischen Wildheit der Bewegungen, daher zeitlich woh durchschnittlich um hundert Jahre jünger. Neben den shivaitischen Darstellungen gibt es hie



154. Shiva im Tschaturam-Tanz. Ravana-Ka-Khai-Grotte in Elûra
(Nach St. Kramrisch, Grundl. d. ind. Kunst)

auch buddhistische und Dschainawerke, doch von geringerer Bedeutung, wenn auch letztere besser als in den späteren Dschainatempeln.

Aus dem noch kaum brauchbar veröffentlichten Reichtum der Elûraplastik mussen wir uns hier auf die Hervorhebung dreier Werke beschränken, zwei tanzende Shivas und Râvana im Kailâsaberg. Einmal tanzt er achtarmig mit einer Schlange umwunden und mit einer mächtigen Keule bewaffnet seinen gewaltig ausgreifenden Lalita-Tanz, dessen verderbenbringender Aspekt durch das hinter ihm vorlugende Skelett Bhringis angedeutet ist (Abb. 153). Eingeschüchtert sieht ihm Kâlî (Pârvatî) von rechts unten zu, links machen drei Kobolde die Musik dazu. Oben in den Lüften erscheinen die üblichen Götter des indischen Olymp zu dem grausig-erhabenen Schauspiel. Am zweiten Hochrelief (Abb. 154) ist der Gott im Tschaturam-Tanz dargestellt. Die Haltung der Glieder ist für alle Tanzarten genau vorgeschrieben; für diesen ist die diagonale Streckung eines linken Armes und die gebogenen Knie charakteristisch. Die Wuchtigkeit der Bewegung der schweren Gliedmaßen ist für die Elûraplastik bezeichnend.

Meisterhaft ist auch die schwierige Darstellung des Angriffes des Dämonen und Erzfeindes Râmâs Râvana auf den Kailâsa (Abb. 155). Der Unhold, der den Berg heben und samt den Göttern nach Lankâ tragen wollte, auf daß sie ihm behilflich sein mußten, scheint wie eine gespannte Feder in einer Berghöhle eingezwängt eben im Begriff zu sein, emporschnellend seine dämonischen Kräfte spielen zu lassen, deren erste Wirkung sich oben schon in Pârvatis ängstlichem Erfassen von Shivas Arm, in der Flucht der Magd und in der Bewegung unter den Hörn-

155. Râvana im Kailâsa (Felstempel in Elûra)

lischen bemerkbar macht, deren weitere W
kung jedoch von Shiva aufgehoben wird,
dem er seinen linken Fuß fest auf den B
stellt und so die Spalten, die Râvana schon
sprengt und in die er sich mit seinen Händ
verspreizt hat, wieder schließt und Râvana
geraume Zeit in seiner Höhle eingeklemmt
fangen hält. Der ganze Kreislauf der Ha
lung ist in diesem Felsenfresko zu einer E
heit verschmolzen.

Wie in der gleich zu behandelnd
„Herabkunft der Gangâ" zeigt si
auch hier die Souveränität der in
schen Felsenkünstler in der Ausn
zung des gewachsenen Materials zu all
gewünschten Wirkungen. Möglichk
ten, die der Bildhauer nur im gewa
senen Felsen, nicht mehr am losgel
ten Atelierblock finden kann, werd
hier verwirklicht und damit Wirkung
erzielt, die noch von keiner Plastik
reicht wurden. Durch die skizzenha
architektonische Rahmung wird
drohende Naturalismus gebannt u
die Fülle der Gestalten in ein Achs
system eingeordnet und so monum
talisiert. Die vertikale Spannung
unteren Hälfte löst sich in der kur
linearen Entfaltung der oberen Figuren. Die künstlerische Höhe dieses Werkes wird uns e
recht klar, wenn wir einen Blick auf die spätere Râvanadarstellung in der benachbarten Dum
Lenâ-Höhle in Elûra werfen (cf. Taf. 43 bei W. Cohn l. c.). Aus der geistvollen Kompositi
ist ein ödes Machwerk geworden, das uns den raschen Abstieg dieser Kunst im 9. Jh. deutlich zei
einen Verfall, den auch die anderen Spätwerke in Elûra bestätigen.

Von den unabsehbaren plastischen Werken am Plateau von Dekkan konnten wir hier
einige der bedeutendsten Werke hauptsächlich der Felsenplastik herausgreifen. Die rei
Tempelplastik der Tschalukya- und Hoysalatempel (S. 70 ff.) ist noch kaum aufgenommen u
wird uns noch schöne Überraschungen bringen. Besser bekannt ist die Tempelplastik von Oris
im Stromland des Mahânadi, die etwa vom 6. bis zum 13. Jh. und vereinzelt darüber hina
reicht. Sie steht, wie W. Cohn schon hervorgehoben hat (l. c. S. 38 f.), obwohl auch brahmanis
„im schärfsten Gegensatz zu den oft gleichzeitigen Felsskulpturen des westlichen Indien. H
erzählende Darstellungen von meist dramatischer Wucht, als Ersatz für Fresken, dort archit
tonischer Dekor und Schaustellungen." Der Gegensatz erklärt sich, wenn wir bedenken, d
die brahmanische Plastik der Guptazeit an die gleichzeitige buddhistische anknüpfte und i
trotz aller eigenartigen Gestaltung doch von der griechischen Plastik gebändigte und rhythm
sierte Formgebung bis ins 9. Jh. bewahrte und fortentwickelte. Wie die indische Plastik auss
wenn sie ganz auf sich selbst gestellt war, das zeigt Orissa. Die Sinnlichkeit des Fleisches u

Die Herabkunft der Gange. Mavalipuram.

156. Die drei Schritte Vischnus (Vâmana Trivikrama).
Felsskulptur in Mavalipuram

die Wollust der Bewegungen, die sich vorher schon in Mathurâ und Amarâvatî geltend machte, kommt nun ganz zum Durchbruch und unverhüllte Darstellungen der Liebeslust zieren ganze Tempelfassaden (cf. Taf. 61 ff. bei W. Cohn l. c.). Mehr als dekorativen Wert kann man dieser Plastik indessen kaum beimessen.

Ganz anders steht es in Südindien. Hat hier schon Amarâvatî Reliefs gezeitigt, die selbst Grünwedel als die besten indischen Skulpturen erklärte (Buddh. Kunst 1900 S. 134), so wuchs dort bald darauf unter den Pallavas in Mavalipuram eine Plastik, die, wie in Elephanta und Elûra an den Fels gebunden, auch wieder den „stolzen Wuchs" der Felsenplastik zeitigte. Von den Schöpfern der Rathas war auch nichts Geringes zu erwarten. Die Dvârapâlas, die dort alle Eingänge zu den Felstempeln bewachen, sind wahrhaft königliche Leibgardisten und wessen Rassenpsychose angesichts dieser stolzen Werke dravidischer Künstler nicht geheilt wird, dem ist nicht zu helfen.

Wir finden in den Höhlentempeln von Mavalipuram zum Teil die gleichen gegenständlichen Darstellungen wie wir sie in den nordindischen Tempeln und Höhlen, in Deogarh, Udayagiri u. a. kennen gelernt haben und der Vergleich des auf Ananta ruhenden Vischnu oder seiner Eberinkarnation zeigt die verschiedenen Möglichkeiten der Gestaltung dieser Themen. Zu den bedeutendsten Schöpfungen dieser Schule gehört das *Vâmana Trivikrama* die drei Schritte Vischnus (Abb. 156). Das Relief stellt den im Bhâgavata-Purâna VIII, 18 geschilderten Besuch Vischnus beim Fürsten Bali dar. Der Gott, „dessen Weg nicht von dieser Welt ist", kam als zwerghafter Brahmane verkleidet und bat Bali um nur drei Schritte Erde, gemessen an seinen eigenen. Der Wunsch wurde ihm gern gewährt, der Zwerg aber wuchs sogleich ins Unermeßliche und wurde zum Gott mit seinen Attributen und Gefolge. Mit dem ersten Schritt durchmaß er Balis Land, indem er mit seinen Armen den Horizont berührte, mit dem zweiten nahm er vom Himmel Besitz und dem dritten Schritt blieb nichts mehr übrig (vgl. den Wortlaut der Beschreibung bei W. Cohn, l. c. S. 72 f.). Es galt also die Darstellung der Allerfülltheit mit

157. Die Herabkunft der Gangâ. Felsrelief in Mavalipuram

Vischnu. Wie eine Säule auf einem Bein stehend macht der Gott mit dem anderen den zweiten Schritt, der bis in den Himmel reicht, wo Brahmâ ihn ehrt. Links von Brahmâ fliegt der Bärenkönig mit der Trommel durch die Lüfte und ruft Vischnus Sieg aus. Zu seinen Füßen sitzen die vier Weltenhüter. Zwei Götter mit sonnenartigen Nimbus schweben zu beiden Seiten des Raumgottes, der eine emporschwebend, der andere sinkend. Verkörpern sie die auf- und niedergehende Sonne? Denn der Sonnenmythus bildet den Kern der Legende. Säulenhaft, wie der Weltlotus stehend, erfüllt Bhagavat mit seinen acht Armen den Weltenraum, und um ihn vollzieht sich der Kreislauf des Tages; links aufsteigend, rechts sinkend. Wiederum ist eine der größten kosmischen Erscheinungen bildhaft klar in einen meßbaren Rahmen gespannt.

Und nun zur größten Schöpfung der Plastik von Mavalipuram, die „Herabkunft der Gangâ" (Abb. 157 Taf. VIII). Kein anderes Volk der Erde nennt eine plastische Schöpfung sein eigen, die an Größe der Konzeption dieser gleicht! Sie war nur als Exponent der unerreichten kosmischen Phantasie der Indoarier möglich, die hier von dravidischen Künstlern bildhaft versinnlicht wurde, ähnlich wie die Purâna- und Râmâyanaschilderungen von indischen Künstlern an den Tempelwänden von Angkor Vât in Kambodscha. Man muß die prächtige Schilderung der Herabkunft der Gangâ im Râmâyana lesen, um diese Darstellung verstehen und würdigen zu können. Ein von Jacobi gegebener Auszug lautet: „Der König Bhagîratha tat Buße auf dem Gokarna, bis Brahmâ ihm seinen Wunsch gewährte mit dem Bemerken, daß Shiva die Gangâ auffangen müsse, weil die Erde die Wucht ihres Falles nicht aushalten könne. Shiva zeigte sich dem Bhagîratha nach einem weiteren Jahre von Bußübungen geneigt und versprach ihm, die Gangâ mit seinem Haupte aufzufangen. Diese wollte ihn aber mit ihrer Wucht in die Unterwelt stürzen; doch Shiva ließ sie zur Strafe lange Jahre in seinen Haarflechten umher irren, bis ihn Bhagirathas Buße bewog, die Gangâ in sieben Strömen zur Erde hinabzulassen. Der südliche Strom ist die irdische Gangâ. Götter und Rischi kamen herbei, um das wunderbare Schauspiel ihres Herabsturzes anzusehen und sich in ihren Fluten von Sünden zu reinigen" (H. Jacobi, Das Râmâyana, Bonn 1893, S. 146, zit. v. Cohn). Wie hätten doch alle Versuche den Fluß plastisch darzustellen kläglich scheitern müssen, während ihr Erdensturz durch die künstlich geschaffene Felsspalte mit den emporzüngelnden Nâgas genial versinnbildlicht wurde! Von allen Seiten strömen die Erdenbewohner, Menschen und Tiere, herbei, um dieses grandiose Schauspiel zu sehen und das reinigende Bad in den Fluten des heiligen Flusses zu nehmen. Zu dem noch ganz in seiner Askese versunkenen

Bhagiratha aber tritt der große Gott und teilt ihm die Erfüllung seines Wunsches mit. Unter dem Büßer steht ein kleiner Shivatempel mit einem Asketen davor. Das Felsenbild hat sicherlich Schwächen in Einzelheiten wie in der schematischen Laufdarstellung der Menschen oder in der Bildung der Löwen. Als Ganzes jedoch stellt es sich durch seinen großen Wurf jenseits aller Detailkritik. Dieses Felsenfresko gehört als technische Schöpfung einer Reihe an, deren Denkmäler in verschiedenen Teilen Indiens noch im Dschungel versteckt oder in alten Flußbetten verborgen sind. So wurde z. B. 1921 vom Arch. Survey in Unakati, Bengalen, ein alter Shivakultort mit Felsskulpturen unbekannten Datums (8.—12. Jh.?) freigelegt (Arch. Surv. A. R. 1921—22 Pl. XXX), die freilich künstlerisch tief unter dem Niveau der „Gangâ" stehen.

Die bedeutendste typische Schöpfung Südindiens in der Freiplastik aber, und zwar in diesem Fall der Bronzeplastik, ist der Typus des Shiva als Natarâdscha, als Herrn des kosmischen Tanzes (Taf. IX). Die plastische Darstellung dieses Tanzes dürfte älter sein als die ältesten Denkmäler des 5.—6. Jh., die man in Nordindien fand und noch viel älter, in die vedische Zeit zurückreichend, war die philosophisch-dichterische Konzeption dieses Tanzes, den ursprünglich Rudra personifizierte, der u. a. in Rigveda 10, 81 beschrieben wird:

„Allseitig Auge und allseitig Antlitz
Allseitig Arme und allseitig Fuß
Schweißt schaffend er mit Armen, schweißt mit Flügeln
Zusammen Erd und Himmel, Gott der Eine."

(Übers. v. Deussen.)

158. Shaiva-Heiliger (Sundera Mûrti Swâmi). Bronce aus Ceylon

Nach dem Grund der Bevorzugung der Gestalt des tanzenden Shiva in Südindien fragend, sucht Havell ihn aus dem besonders am südindischen Plateau an den westlichen Ghats täglich zu beobachtenden grandiosen Schauspiel der im brandenden Meere mit blendendem Lichtertanz versinkenden Sonne (cf. The Himalayas in Indian art. London 1924. S. 62 f.). Wer den unauslöschlichen Eindruck derartiger Sonnenuntergänge, wohl des größten Schauspiels auf Erden, erlebt hat, wird sich Havells genialer Hypothese zuneigen. Wie dem auch sei, jedenfalls bildete sich in der südindischen Bronzeplastik im Gegensatz zu den mehrfach variierenden Shivatänzern, wie wir sie in Elephanta und Elûra kennen lernten, ein bleibender Typus von höchster Vollendung aus, der wiederum zu den unsterblichen Werken menschlicher Schöpferkraft gehört.

Die Figur symbolisiert die Aktivität des Gottes im Universum, seine fünf Handlungen die Schöpfung, Erhaltung, Zerstörung, Wiederverkörperung und Erlösung. Mit dem rechten Bein auf einem Dämon sich drehend, das linke im Tanzschritt erhoben, hält er die vier Arme in bestimmten Mudrâs mit seinen Attributen in den Händen im Kreis ausgespannt: Die Trommel in der einen Rechten symbolisiert das Getöse der Schöpfung, die vibrierende Bewegung der kos-

mischen Entwicklung, die Flamme in der einen Linken die entgegengestezte Handlung der Zerstörung; die aufgehobene Rechte flößt dem nahenden Gläubigen Zutrauen ein, die abwärts gerichtete Linke deutet auf des Gottes linken, aufgehobenen Fuß als den Sitz der Seele. Eine Schlange als Ewigkeitssymbol windet sich um einen Arm, eine Seejungfrau, die Gangâ, der aufgehende Mond und eine Schlange zieren die Kopfkrönung. Und mit diesen, seine fünf Handlungen symbolisierenden Mudrâs und Attributen wird Shiva in Südindien auch in den stereotypen Gebeten angerufen. Der umgebende Flammenkreis symbolisiert das kosmische All, das der Gott erfüllt.

Nur wenige der zahlreichen Bronzestatuetten des Natarâdscha haben hohen Kunstwert, denn künstlerische Qualität war nicht der Hauptzweck dieses wie aller anderen indischen Kulturbilder. In einigen wenigen aber, etwa im Museum von Madras oder in den Tempeln von Tandschur, Belur, Uttattur (Trichinopoly) ist der gewollte Ausdruck höchste Form geworden. Das bisher angenommene Alter dieser Bronzen aber, ihre Einordnung in das 10.—11. Jh. ist völlig aus der Luft gegriffen; sie können ebensogut aus dem 15.—17. Jh. stammen und diese spätere Datierung ist viel wahrscheinlicher (cf. W. S. Hadaway, Rupam 10, S. 59 f.).

Die toreutische Kleinplastik, also die Bronzen und Metallstatuetten bilden einen wichtigen Teil der südindischen Plastik überhaupt und bergen eine Reihe hervorragender Kunstwerke, die den Kreis der Monumentalplastik durch neue Typen erweitert. Shiva tanzt auch den Tandavan als einen zahmeren Abendtanz, ferner Krishna auf dem fünfköpfigen Schlangenkönig Kâliya den Tanz des Jägers oder Kriegers und die düstere Kâlî ihren Totentanz. Dazu gesellen sich zahlreiche Bildnisse shivaitischer Heiliger und frommer Gläubiger. Davon ist die Statuette des Sundara Mûrti Swâmi aus Ceylon, eines Heiligen, der im 8. Jh. lebte, ein glänzendes Beispiel der Darstellung innerer Ekstase und frommer Hingebung, Bhakti (Abb. 158). Formal bilden diese Bronzen eine wichtige Ergänzung der sonst seltenen indischen Freiplastik, die von allen Seiten betrachtet werden kann und stets neue Wirkungen bietet. Für unsere Kenntnis der indischen Plastik und Götterikonographie endlich sind wir ja fast ausschließlich auf die Bronzen angewiesen, wovon auch die europäischen Museen fast alle Typen, darunter auch gute Stücke besitzen. Coomaraswamy teilt den gesamten indischen Bronzenschatz in drei Gruppen: Die mahâyânistischen buddhistischen Bronzen von Java und Ceylon (6.—14. Jh.), die mahâyânistischen, buddhistischen Bronzen von Nepal und Tibet (9.—17. Jh.) und die hinduistischen Bronzen von Südindien und Ceylon (6.—17. Jh.).

Literatur: Eine gute Übersicht gibt W. Cohn, Indische Plastik in B. Cassirers Kunst des Ostens mit Lit.-Verz. Ausführlicher handelt darüber V. A. Smith, A history of fine art in India and Ceylon (Oxford 1911) zitiert H. F. A. I. Havell widmet der Plastik Abschnitte in seinen Büchern „Indian sculpture and painting", „The ideals of Indian art", „A handbook of Indian art". G. Jouveau-Dubreuil Archeologie du Sud de L'Inde II; Iconographie (Paris, Geuthner 1914); T. A. Gopinatha Rao, Elements of Hindu Iconography, 4 Bde (Madras 1914—16); Sculptures Çivaites de L'Inde in Ars Asiatica III. Instruktiv ist ferner St. Kramrisch, Grundzüge der indischen Kunst.

Über indische Bronzen vgl. Coomaraswamy, Indian Bronzes, Burlington Mag., Vol. XVII, 86 ff.; L. Adam, Hochasiatische Kunst (Strecker u. Schröder, Stuttgart 1923); R. Heine-Geldern, Altjavanische Bronzen (C. W. Stern, Wien 1925) mit Lit.-Verz. für Java.

Der tanzende Shiva — Natarâdscha, Bronze, Madras, Museum

159. Deckenmalerei in Adschantâ, Vihâra II
(Nach Photo)

Denkmäler der Malerei

Die indische Malerei ist uralt und spielte in der altindischen Kultur eine Hauptrolle. Sie war die populärste und verbreitetste unter den darstellenden und angewandten Künsten und galt als die erste unter ihnen. Der buddhistische Pâli-Kanon, die Epen und Dschâtakas sind voll von Beschreibungen und Hinweisen auf malerische Darstellung und Ornamentik. Die ceylonesische Chronik, das *Mahâvamsha* vom 5. Jh. berichtet von den Wandmalereien, der Reliquienkammer des von König Dutthagâmini um 150 v. Chr. erbauten Ruwanweli Dagoba. Im Mahâ Ummaga Dschâtaka sind Hallen geschildert, bemalt mit dem Glanz von Sacca, den Zonen des Berges Sumeru, dem Ozean, den vier Kontinenten, Himavat, dem Anotattasee, dem Zinnoberberg, Sonne und Mond, dem Himmel der großen Könige u. a. m. In der Bildergalerie (*cittâgâram*) des königlichen Lustheims in Prasenadschit, der Residenz des Königs von Kosala waren zahlreiche Bildnisse und Landschaften zu sehen, gemalt von Künstlern der königlichen, sowie der dienenden Klasse. Wo immer ein Fest gefeiert wurde, schmückte man es mit Malerei, „vom Stadttor bis zum Palast und vom Palast bis zum eigenen Haus errichtete man Gitterwerk und überdeckte sie mit Matten und Bildern, streute Blumen über den Boden und hing Fahnen auf" (Ummaga Dschâtaka). Auf den Böden, an den Wänden und Decken der Privathäuser, Paläste und Tempel belehrten und erheiterten dauernde oder zeitweilige Malereien das Volk. Auch die Religionslehrer benützten die Malerei als bestes Lehrmittel für Volk und Jugend.

Der heute noch erhaltene Denkmälervorrat entspricht dieser einstigen Fülle leider nicht. Vergänglichkeit des Materials und Klima sorgten, unterstützt von Menschenhand, für die Zerstörung alles Zerstörbaren. Ob uns Ausgrabungen noch alte Denkmäler der Malerei bringen werden, steht dahin. Bis heute sind wir für die älteren Perioden auf die Wandmalereien der Felstempel angewiesen, wovon wenigstens ein Teil erhalten ist.

Die ältesten dieser Malereien sind die von T. Bloch entdeckten Fresken in der Dschogîmârâhöhle in Râmgarh Hill im Surgudschâstaate, Zentral-Provinzen. Sie gehören dem 2.—1. Jh. v. Chr. an, stammen also aus der Ashoka-

160. Gemaltes Deckenparkett in Adschantâ. Vihâra I
(Nach Griffith)

zeit. Reproduktionen davon scheinen noch immer nicht veröffentlicht zu sein. Es scheint sich um Deckengemälde zu handeln, da sie in konzentrischen Kreisen angeordnet sind (cf. V. A. Smith l. c. S. 273). Dargestellt sind: 1. Im Zentrum eine männliche Figur unter einem Baume sitzend mit tanzenden Mädchen und Musikanten zur Linken und einer Prozession rechts. 2. Mehrere männliche Figuren, ein Rad und geometrische Ornamente. 3. Spuren von Blumen, Pferden und bekleideten menschlichen Figuren. Ein Baum mit Vogel und einem nackten Kind in den Zweigen und um den Baum nackte menschliche Figuren, die ihr Haar in Knoten gebunden auf der linken Seite des Kopfes tragen. 4. Im oberen Teil eine nackte sitzende männliche Figur, umgeben von drei bekleideten stehenden Männern und zwei ähnliche sitzende Figuren mit drei anderen stehenden auf der einen Seite. Im unteren Teil sind ein Haus mit hufeisenförmigem Tschaityafenster, ein Elefant und drei bekleidete Männer davor stehend. Bei dieser Gruppe steht ein von drei Pferden gezogener Wagen mit einem Schirm bedeckt und ein zweiter Elefant mit einem Begleiter. Die Deutung ist unbekannt, die Nacktheit der Hauptfiguren legt eher einen Zusammenhang mit den Dschainas als mit den Buddhisten nahe, falls die Höhle überhaupt religiösen Zwecken diente, was Smith bezweifelt, doch kaum angezweifelt werden kann. Die Malerei ist in roter, mitunter auch in schwarzer Farbe auf weißem Grund durchgeführt. Die Umrißlinien der menschlichen und Tierfiguren sind mit schwarzer Farbe gezeichnet. Die Kleider sind weiß mit roten Konturen, das Haar schwarz und die Augen weiß. Gelb erscheint nur in den Trennungsstreifen und Blau überhaupt nicht. Diese Einzelheiten zeigen einen sehr primitiven Stil an. (Soweit der Bericht von V. A. Smith l. c. S. 273 nach jenem von Dr. T. Bloch im Ann. Rep. A. S. Bengal Circle 1903—4.)

161. Kauernde Figur mit dem Gestus der Ehrerbietung; Adschantâ. Tschaitya IX
(Nach Griffith)

Das aus dieser Beschreibung gewonnene Bild dieser Malereien stimmt auffallend überein mit neueren ceylonesischen Wandmalereien (cf. St. Kramrisch, Die Wandmalereien zu Kelaniya, Jahrb. d. asiat. Kunst 1924). Auch hier eine Anordnung in fortlaufender Streifenerzählung mit den typischen Gruppen, die mehr an Borobudur als an Sântschî erinnern, ferner eine ähnliche Technik und Farbengebung, letztere freilich etwas reicher. Die Umrisse erst schwarz, das Innere der Figuren weiß belassen, der Grund rosa getönt. Die Umrisse werden dann gelb gefüllt, der Grund erhält abwechselnde Lagen von rosa und rot, bis ein tiefleuchtendes klares Rot als Grundfarbe stehen bleibt. Zinnoberrot, gelb, weiß und schwarz sind die wenigen Farben, auf denen die satte, klare Wirkung beruht. Andere Farben spielen eine nebensächliche Gastrolle. Zu den drei Farben der Dschogîmârâhöhle ist also nur noch gelb als mit entscheidend hinzugetreten. Mit Recht bemerkt Kramrisch, daß

162. Zierfries der Decke von Vihâra XVII in Adschantâ (Nach Griffith)

diese späten Malereien des 19. Jh. mit der indischen Frühkunst in engster Verbindung stehen und von Adschantâ und Sigiriya nicht beeinflußt sind. Hier lebt also die uralte volkstümliche indische Malerei fort, die sich mit einfachen Raumformeln begnügt und mit wenigen Farben flächig in Streifen ihre Geschichten erzählt. Wie in Bharhut werden auch hier in leere Stellen Lotusrosetten gestreut.

Neben dieser rein indischen Malschule entstand in Gandhâra eine der Plastik entsprechende „gräkobuddhistische" Malschule, von der freilich im alten Gandhâralande selbst bisher nichts Nennenswertes gefunden wurde. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß die Ausgrabungen in diesem Gebiete eines Tages Überraschungen bringen. Auf die große Rolle der Malerei in der Gandhârakunst können wir aus Bemerkungen über Werke der Malerei des chinesischen Pilgers Sung Yun (6. Jh.) schließen, sowie aus der Beschreibung des Hiuen Tsang einer 16 Fuß hohen Buddhafigur, die er an einer Treppenwange des Kanishka-Stûpa bei Peschawar bewunderte. Außerdem lassen die Wandmalereien des 2. bis 3. Jh. n. Chr., die Sir M. A. Stein in den Stûpen von Miran

163. Sicherndes Wild, Adschantâ, Vihâra XVII (Nach Griffith)

164. Deckenmalerei in Adschantâ, Grotte I (Nach Griffith)

an der südlichen Tarimstraße aufdeckte, bindende Rückschlüsse auf die Gandhâramalerei zu, da es sich dort um direkte Ableger dieser nordwestindischen Schule handelt (vgl. die Abb. bei M. A. Stein, Ancient Khotan, auch Ostas. Ztschr. III, S. 425 ff.). Finden wir doch die Anbetungsszene von Miran (O. Z. III, Abb. S. 425) an zwei Relieffragmenten des Dharmarâdschika Stûpa in Taxila in ganz ähnlicher Gestaltung wieder (cf. Arch. Surv., A. R. 1914—15 T. IX). Foucher dürfte mit seiner Vermutung, daß sich die gräkobuddhistische Stilbildung eher in der Gandhâramalerei vollzog als in der Plastik und daß letztere sie in Stein übersetzte, Recht haben (l. c. II, 2, S. 404).

Die Auswirkung der Gandhâramalerei beschränkte sich jedoch auf Baktrien, von wo sie auch nach Westasien Ausstrahlungen schickte und auf das Tarimbecken. Die bodenständige indische Malerei ging, wie die Fresken von Adschantâ zeigen, ihren eigenen Weg weiter und verarbeitete Gestalten, die in Gandhâra entstanden sind, wie die Buddhatypen, in ihrer Weise. In Adschantâ, das für uns heute das große Museum altindischer Malerei ist, wuchs diese zur Monumentalkunst heran, so daß sie ebenbürtig neben die größten Denkmäler europäischer Wandmalereien, neben Giotto und Signorelli gestellt werden kann.

Gegenstand der Malereien in den Hohlsälen von Adschantâ sind ausschließlich Szenen aus Buddhas Leben und aus seinen früheren Inkarnationen. Mit ihrer unerschöpflichen Fülle von gegenständlichem Detail geben sie uns ein treues Bild des zeitgenössischen indischen Lebens und von der hohen Kultur der Guptazeit. Aber auch das Pflanzen- und Tierreich Indiens wurde hier zum großen Teil monumentalisiert. Lieferten doch die Dschâtakas reichlichen Stoff für die Darstellung von Jagden und Kriegszügen, Krönungen und Durbars, höfische und Volksszenen, für Geburt und Tod, Armut und Reichtum, Ernstes und Heiteres. Denn der Bodhisattva mußte alles erlebt haben, was auf Erden möglich war. Die Periode dieser Malereien umfaßt die Zeit vom 2. Jh. v. Chr. bis zur zweiten Hälfte des 8. Jh. n. Chr., also etwa ein Jahrtausend. Ihre Abgelegenheit von größeren Siedelungen ersparte ihnen das Schicksal aller anderen zeitgenössischen Malerei in Indien.

Die Malereien von Adschantâ verteilen sich über die Höhlen I, II, IX, X, XVI, XVII und XIX, ihr Erhaltungszustand ist jedoch sehr schadhaft und nur Teile der Malereien sind noch erkennbar. Die ältesten Bilder befinden sich im Tschaitya IX (cf. Gesamtplan Abb. 39). Hier deckte Griffith auf der Wand links über dem Ein-

gang ein später übermaltes Wandbild auf, das Szenen aus einem Dschâtaka darstellt und im Stil an die Reliefs von Bharhut, Sântschi und Amarâvati anklingt, also aus dem 2. Jh. v. Chr. bis 2. Jh. n. Chr. stammen könnte. Über die Technik dieses Bildes bemerkt Griffith, daß es auf einer kaum Millimeter ($^1/_{32}$ inch) dicken, sehr fein geschlämmten Stuckschicht gemalt sei, die direkt, ohne zweite Unterlage, auf der Felswand aufgetragen ist und subtil wie Porzellanmalerei sei. Die Lippen, Innenflächen der Hand und Fußsohlen sind jetzt weiß, da sie nur mit einem lackartigen Pigment bemalt waren. Die Körper sind braun und wirken hauptsächlich durch die Silhouette. Die Abb. 161 wiedergegebene Figur, die mit gefalteten Händen (*andschali*) als Zeichen der Ehrerbietung zu dem Fürsten aufblickt, der hier eine Rechtsprechung oder dergleichen ausübt, gibt eine Vorstellung von diesem ältesten Adschantâstil. Die Buddhareihen auf den Wänden über den Pfeilern sind späteren Datums. Die Decke ist mit Rosetten geschmückt, die den Zaunrosetten der frühen Stûpen gleichen (cf. Griffith Ajanta I, T. 37, II, T. 137).

165. Fragment eines Fresko aus Adschantâ. Grotte XVI. Boston, Museum of fine arts

Im Tschaitya X befinden sich Reste von gemalten Friesen auf den Wänden oberhalb der Pfeiler. Auf der linken Langseite ist die Geschichte des sechszähnigen Schaddanta-Elefanten dargestellt, die wir am Südtore von Sântschi kennen lernten. Auf der anderen Seite sind wilde Hindustämme dargestellt, wie sie u. a. auf den Zaunpfeilern von Stûpa 2 in Sântschi vorkommen (cf. Arch. Surv. 1913—14, Taf. XVIII). Griffith gibt von diesen Malereien nur Umrißzeichnungen (l. c. T. 41), doch erkennt man selbst an diesen noch den frühen Stil. Die achtseitigen Pfeiler dieses Tschaitya sind mit jüngeren Buddhafiguren bemalt.

Das Vihâra XVI hat noch Reste seiner reichen figuralen Bemalung, die um 500 n. Chr. angesetzt wird. Dargestellt sind Szenen aus der Jugend des Gautama Buddha. Die manchmal geradezu berückende Schönheit dieser monumentalen Malereien offenbaren auch noch die Reproduktionen nach den Kopien von Griffith (besonders l. c. T. 46—48). Eine richtige Vorstellung vom Stil dieser Malerei kann uns bisher nur die Abb. 165 wiedergegebene Reproduktion nach einem Originalfragment aus diesem Vihâra geben, das sich im Museum von Boston befindet. Es zeigt die Halbfiguren von vier Männern, ein Kopffragment und Blattwerk. Die zwei oberen Figuren tragen weiße Kleider und weiße Kopfbedeckung, die dritte links ist nackt und führt am Arm den ebenfalls weiß gekleideten Jungen. Zwei Gesichter zeigen kleine Schnurrbärte, zwei haben gekraustes, zwei glattes Haar, ein Kopf ist rasiert bis auf vier Bäusche. Die Köpfe sind modelliert, aber (wie Coomaraswamy in seiner Beschreibung dieses Fragments Rupam Nr. 12 bemerkt) nicht in Licht und Schatten, sondern als plastische Reliefs. Der Malgrund dieses gut erhaltenen obwohl krakelierten Fragments besteht aus der üblichen dünnen Lage aus feinem Stuck über einer Unterlage aus trockenem mit Häcksel gemischtem Schlamm, der auf die Felswand aufgetragen

166. Herabschwebende Götter, Adschantâ, Vihâra XVII
(Nach Griffith)

wurde. Die Technik unterscheidet sich von jener im Tschaitya IX, wo Griffith nur einen Malgrund konstatierte (s. o.). Die vorwiegenden Farben sind Sepia, ein warmes dunkles Braun, warmes Schwarz, bräunliches Salbei-Grün und Elfenbein-Weiß.

Im Vihâra XVII des 6. Jh. wurde die Schilderung des Lebens Buddhas fortgesetzt. Seine Inthronisation ist dargestellt. Rechts sitzen seine Schüler in Mönchstracht, links Könige und Fürsten aus allen Ländern, dahinter der Troß der herbeigekommenen Elefanten und Pferde mit ihren Reitern. Buddha ist unten in der Mitte thronend in der Dharmatschakramudrâ mit göttlichen Trabanten, darüber nochmals unter dem Ehrenschirm stehend dargestellt. Das Gemälde ist wohl das großartigste und schönste monumentale Repräsentationsbild der Herrlichkeit Buddhas, z. T. vergleichbar der oberen Hälfte von Raffaels Disputa (Griffith l. c. T. 54). An der linken Schmalwand der Veranda dieses Vihâra ist die Hälfte eines Rades als Zodiacus mit den Tierkreiszeichen und angefüllt mit Figuren gemalt. Gegenständlich wie formal von besonderem Interesse ist eine andere Verandaszene, die den oberen Teil einer Buddhaverehrung gebildet haben dürfte, denn auf Wolken schweben Shiva (wie Havell diese Gottheit m. E. glücklich deutet) singend mit Pârvatî und Begleitung auf eine Felsenlandschaft herab, in der offenbar Buddha in einem seiner großen Lebensphasen dargestellt war (Abb. 166). Aus den vielen Dschâtaka-darstellungen dieses Vihâra sei nur noch die Steinbockgruppe, die von einem Löwen erspäht wird als Beispiel der hervorragenden Tierdarstellung herausgegriffen (Abb. 163). Die achtseitigen Pfeiler der Halle sind mit reichgeschmückter Pfeilerarchitektonik bemalt.

Im Tschaitya XIX waren die Wände der Seitenschiffe mit Reihen von Buddhafiguren und kleinen Buddhaszenen bemalt, wovon noch einiges erhalten ist (cf. Griffith l. c. Taf. 89). Ein Acht-Buddha-Fries ist ferner auch in der Nische des kleinen Tempels XXII zu sehen (Griffith T. 91).

Reich bemalt waren die beiden spätesten Vihâras II und I, vorwiegend aus dem 7. Jh., von denen die Wände in Halle II freilich besonders stark gelitten haben und die Bilder durch Rauch geschwärzt wurden. Diese beiden Hallen sind der Schauplatz der unvergleichlichen Adschantâgrotesken, die an phantastischer Gestaltenfülle und Formenschönheit ihresgleichen außerhalb Indiens vergeblich suchen und im Lande selbst nur in einigen plastischen Reliefeldern (Garhwâ) sich finden (Abb. 159 ff.). Die flache Decke von Vihâra I ist in Hunderte von quadratischen und oblongen Feldern eingeteilt, die um ein kreisförmiges Mittelfeld angeordnet sind. Dieses letztere blieb unbemalt, doch ist in den sphärischen Zwickeln der Rahmung je ein göttliches Liebespaar hingelagert dargestellt. Die wenigen größeren Felder sind mit figuralen Gruppen (je ein Perser mit Trinkschale von Dienern und Frauen umgeben), alle anderen mit Blumen, Früchten und Rankenwerk gefüllt, kurz mit jenen Kombinationen, die wir als Grotesken zu bezeichnen gewohnt sind, eine Bezeichnung, die hier wörtlich paßt. Ähnlich sind die Decke von

167. Rinderherde, Adschantâ, Vihâra I
(Nach Griffith)

Vihâra II und die Veranden dekoriert. Fast alles was Indien an Blumen und Früchten bietet und die auserwählten Tiere, dazu die menschlichen Phantasiegestalten einer unsichtbaren Welt sind hier gruppiert und zu Kränzen gewunden in stets neuen, nie sich wiederholenden Variationen. Die drei Lotusarten, die rosafarbenen, blauen und weißen aufgeblüht, halb geöffnet und in Knospen vereinigen sich mit den Blüten des Mangobaumes, der Tulsisträucher und anderer subtropischer Bäume und Pflanzen und mit ihren Früchten zu farbenprächtigen Gewinden, die mit Getier aller Art, Löwen, Bären, Wölfe, Elefanten, Büffeln, Rindern, Eseln und Affen, mit Gänsen (*hamsas*), Wasservögeln, Papageien und Singvögeln, endlich mit Zwergen, Kinnaris und exotischen Menschen bevölkert werden. Naturwahre Blumen werden mit stilisierten Ranken, irdische Lebewesen mit Märchengestalten vereinigt, aus der sichtbaren und unsichtbaren Welt, dem *drischtam* und *adrischtam*, eine neue, die künstlerische Welt geschaffen. In quadratische Felder eingeschlossen oder wellenförmig dahinrauschend schmücken sie, ein Bild des stets wechselnden, sich immer erneuernden Lebens, Decken, Wände und Pfeiler. Vom figuralen Wandschmuck des Vihâra I ist die Gesandtschaft des Perserkönigs Khusrau II. an den Tschalukyakönig Pulakeshin II. vom Jahre 626 n. Chr. von doppelter Bedeutung, weil durch sie auch ein festes Datum gegeben ist. Unsere Farbtafel X gibt einen Ausschnitt aus einem größeren Wandbild, in dem sich unabhängig voneinander Bild an Bild reiht: Links eine Tanzszene, rechts der Auszug eines Fürsten aus dem Stadttor mit seiner Begleitung, darüber die Verehrung einer unbekannten Persönlichkeit, vielleicht einer früheren Inkarnation des Buddha. Eine auch typologisch bedeutsame, oft wiederholte Darstellung ist die Versuchung des Buddha durch Mâra auf der linken Wand des Vorraumes vom Heiligtum des Vihâra I (Griffith T. 8) — ein Vorläufer der bekannten Versuchungs-

168. Frauengruppe mit spielenden Kindern in felsiger Landschaft: Adschantâ, Vihâra II (Nach Griffith)

szenen der Bosch und Breughel. Den Rinderdarstellungen des zweitgenannten stellt sich übrigens auch die Abb. 167 wiedergegebene Rindergruppe ebenbürtig zur Seite, während eine Gruppe von Frauen in der Landschaft aus Vihâra II in ihrer monumentalen Gestaltung uns modern wie Cézanne oder Marées anmuten (Abb. 168). Dieses Wandbild bedeckt die linke Wand der kleinen Kapelle rechts vom Heiligtum und ist besonders gut erhalten. Es zeigt fünf Frauen, die nur mit durchscheinenden Lendenschürzen bekleidet sind und Opfergaben tragen. Die rechtsseitige führt eines von zwei Kindern, die Steckenpferd reiten. Links im Vordergrunde sitzen vier andere Kinder und spielen mit Kreiseln. In der linken oberen Ecke nahen sich zwei Gläubige in anbetender Haltung, rechts sieht man eine fliegende Figur, vielleicht einen Arhat. Rechts und links stehen Betelnußpalmen und Bananen naturgetreu gezeichnet mit vom Wind zerzausten und sich eben entfaltenden Blättern, die in richtiger Verkürzung gezeichnet sind. Sehr auffallend ist die aus behauenen Quadern architektonisch aufgebaute Felslandschaft mit ihrer Zentralperspektive. Auf diese indische Landschaftsgestaltung kommen wir unten zurück. Wohl das schönste Wandbild in Adschantâ ist die Darstellung des in die Welt eintretenden Bodhisattva oder

169. Der Bodhisattva Siddhârta Vihâra I, Adschantâ
(Nach Mrs. Herringham, Burl. Mag. XVII)

aber des sich vermählenden Prinzen Siddhârtha, wie die verschiedenen Deutungen wollen, in Viharâ I (Abb. 169). Er ist etwas überlebensgroß und trägt eine hohe juwelenbesetzte Krone und ein Lendentuch und hält in seiner Rechten einen blauen Lotus. Rechts von ihm (zu seiner Linken) steht eine ebenso geschürzte gekrönte Frau. Dahinter bemerkt man eine dritte gekrönte Gestalt mit dem Tschauri (?) in der Rechten, den Hintergrund füllen Devatas, Pishâtschas und Tiere in felsiger Landschaft aus. Körperhaltung und Gesichter sind hier besonders fein

und ausdrucksvoll gezeichnet. Lady Herringham vergleicht die würdige ruhevolle Behandlung dieser Gestalten, ihre großzügige Zeichnung und edle Charakterisierung mit den besten ägyptischen Königsstatuen. Das Inkarnat des Prinzen ist blaß und silbrig. Die Königin ist fast schwarz. Reines Rot, lebhafte blaßblaue und blaugrüne Töne erscheinen zwischen grauen, braunen und weißen Valeurs. Die Wirkung ist reich und ruhig (Ch. J. Herringham Burl. Mag. Vol. XVII, S. 137).

Über die Chronologie und Schulenverteilung in Adschantâ kann man, solange die zu erwartende Publikation Golubews aussteht, mit V. A. Smith und Lady Herringham, der letzten Kopistin und guten Kennerin der Adschantâmalereien etwa folgendes sagen: Die Vihâras XVI und XVII wurden nach der Meinung V. A. Smiths um 500 n. Chr. ausgemalt. Ch. J. Herringham findet jedoch eine auffallende Übereinstimmung zwischen den frühen Malereien dieser Vihâras und einem Wandbild in Elûra, das erst erheblich nach Beginn der Aushebung 725 n. Chr. gemalt worden sein kann. Sie neigt daher zu Fleets Datierung ins 7. Jh. Die Malereien von Tschaitya IX seien kaum so alt wie seine Entstehung um 200 v. Chr. Tschaitya X ist etwas jünger. Von den von Burgess beschriebenen und noch von Griffith gezeichneten Szenen an den Langwänden über den Pfeilern ist nichts mehr zu sehen. In Vihâra XVI ist fast alles verdunkelt, während im etwas jüngeren Vihâra XVII vieles gut erhalten ist. Die Vihâras I und II gehören zu den jüngsten und zeigen starken Stilwechsel. Man habe etwa sechs verschiedene Gruppen verschiedener Schulen und Perioden zu unterscheiden, nicht wie früher die stetige Entwicklung einer Schule anzunehmen. Der Maßstab differiert von Überlebensgröße bis Viertellebensgröße, doch überwiegt die Unterlebensgröße besonders in den streifenartig angeordneten fortlaufenden Geschichten, die etwa mit den trecentistischen Zyklen in Italien verglichen werden können. Die Gesichtstypen sind zumeist ausgesprochen indisch, auch heute zu finden. Sie haben Adlernasen, Augen mit langen Wimpern, schmales Kinn und volle Lippen. Die Körper haben meist schmale Löwenhüften. Bemerkenswert ist die Ausdruckskraft der Hände, nur vergleichbar mit dem Händespiel der italienischen Renaissancemenschen. Lange, schmale Hände mit spitz zulaufenden Fingern und kleinen Nägeln sind Regel. Die Fingerzeichnung könnte hier, wo es sich um feste Schultraditionen handelt, mit gutem Erfolg für die Unterscheidung von Schulgruppen verwendet werden: Es gibt Gruppen, die sich durch Finger mit auswärts gebogenen Enden deutlich von anderen mit normal gezeichneten Fingern unterscheiden. Wegen der dunkeln Gesichtsfarbe ist die Modellierung mit Lokalfarben statt mit Licht und Schatten hergestellt. (Es gibt aber in Vihâra XVII einige Szenen, die in Licht und Schatten gemalt sind, das man in Italien kaum vor dem 17. Jh. findet, bemerkt u. a. Lady Herringham.) Die meisten Gesichter sind rotbraun. Ein beliebter Kontrast ist das blaßgelbliche Inkarnat des Königs zum blauschwarzen der Königin oder umgekehrt. In manchen Gruppen sind verschiedene Rassentypen vereinigt, schwarze, blonde, braune, rot- und gelbbraune (vgl. die Farbtafel Burl Mag. XVII).

Die Technik besteht in einer groben, roten Umrißzeichnung auf dem weißen Stuckgrund. Da und dort ist nur dieses erste Stadium erhalten. Diese Zeichnung gibt alles Wesentliche sehr geschickt wieder. Dann wurde eine dünne Terraverde-Schicht darüber gelegt, die das Rot durchschimmern läßt; dann die Lokalfarben; sodann werden die Konturen mit Schwarz oder Braun verstärkt, wodurch die Figuren zwar starke lineare Betonung, aber auch eine gewisse Flachheit erhalten. Endlich erhalten sie manchmal etwas Schattenmodellierung, doch werden die Kontraste und Betonungen hauptsächlich durch die starken Lokalfarben und durch Weiß und Schwarz erreicht.

Die Erhaltung der Malereien ist im allgemeinen recht trostlos. Vieles war schon zu Griffiths Zeiten abgebröckelt und zugrunde gegangen. Großen Schaden stiftete dieser um die Bekanntmachung der Adschantâmalereien sehr verdiente Künstler und Major Gill, indem sie die zu kopierenden Gemälde firnißten, um sie aufzuhellen. Dieser Firniß ist jetzt schmutzig und gelb und hat die Malereien sehr verdorben. Die nicht kopierten Malereien, darunter die Abb. 169 wiedergegebene herrliche Bodhisattvadarstellung sind, soweit nicht abgebröckelt, gut erhalten. Soweit der Bericht von Lady Herringham (Burl. Mag. XVII). Ich selbst erhielt bei meinem bisher einzigen kurzen Besuch Adschantâs Anfang 1914 den Eindruck, daß die starke Verdunkelung vorherrscht, so daß das Studium der Malereien, erschwert durch das Dämmerlicht in den Grotten, nur mit viel Aufwand von Zeit, künstlicher Beleuchtung und Mühe durchgeführt werden kann. Die photographischen Aufnahmen Golubews beweisen, wie wenig mehr auf diesem Weg zu erreichen ist. Nur neuerliche Aufnahmen nach erfolgter Reinigung (falls solche überhaupt noch möglich ist) und künstlerisch vollendete Kopierung könnte der Wissenschaft eine annähernd richtige Vorstellung von diesen überaus wertvollen Malereien bringen.

Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß noch mehrere Felsgrotten außerhalb Adschantâ malerisch ausgeschmückt wurden, denn Adschantâ kann nur als ein erhalten gebliebener Sammelpunkt der verschiedenen indischen Malschulen angesehen werden, die im ersten Jahrtausend den politischen Machtverhältnissen entsprechend bald da, bald dort geblüht haben müssen. Eine Gruppe von ähnlich ausgemalten Höhlen aus dem 6.—7. Jh. n. Chr.

170. Deckenfries in Adschantâ, Vihâra II, Veranda (Nach Griffith)

befindet sich bei Bâgh, einem Dorf im Staate Gwalior, doch sind davon gute Aufnahmen m. W. noch nicht publiziert worden. Auch sie verschwinden immer mehr und es dürfte kaum noch viel davon zu sehen sein (cf. V. A. Smith l. c. S. 294).

Dagegen sind die Fresken in Sigiriya auf Ceylon gut erhalten und durch Kopien und Photos bekannt. Sie befinden sich in schwer zugänglichen Felsgrotten, die dem Vatermörder König Kâshyapa I. (479—497) als Zufluchtsort gedient haben sollen und bestehen aus einer Prozession von in Wolken schreitenden, von diesen fast bis zu den Hüften verhüllten, königlich geschmückten Frauen mit ihren Dienerinnen, die mit Blumenopfern auf ein Heiligtum zuschreiten, das in den Tushitahimmel versetzt zu sein scheint. Die Frauen gleichen stilistisch jenen in Adschantâ, Vihâra XVI und II, wodurch wenigstens ein Beweis für die Ausbreitung jener Malschulen erbracht ist (cf. V. A. Smith l. c. 295ff.). Auf Ceylon wurden ferner am Ruinenplatz von Anurâdhapura zahlreiche Spuren von Malereien, ferner Höhlenmalereien in Tamankaduwâ gefunden. Dazu kommen die oben erwähnten neuen Wandbilder von Kelaniya.

Zwischen den letzten Wandmalereien von Adschantâ, die man als bis um die Mitte des 8. Jh. fortgesetzt annimmt und der nächsten geschlossenen Denkmälerreihe, der Râdschputâna- und Moghulmalerei gähnt in Indien ein denkmalloser Zeitraum von etwa achthundert Jahren. Obwohl kaum ein Zweifel bestehen kann, daß die Unterdrückung, bzw. das Verlöschen des Buddhismus auch auf die mit ihm blühende Malerei zerstörend gewirkt hat, wäre es doch falsch anzunehmen, sie hätte ganz ausgesetzt. Mit dem Aufhören der Felshöhlenaushebung, besonders von Hörsälen und Repräsentationsräumen wie in Adschantâ wurden den Malern einfach die Malflächen entzogen, denn die Tempel boten keine. Die Malerei war von nun an auf die Schlösser und Privathäuser angewiesen, und daß dort weiter gemalt wurde, beweist die spätere Râdschputenmalerei.

Man weist für die Zwischenzeit gern auf die im Tarimbecken in großer Menge aufgedeckten Wandmalereien hin, die gleichsam eine Fortsetzung der Adschantâmalerei und eine Ergänzung der spärlichen indischen Denkmäler bilden. So grundlegend nun auch die indobuddhistische Malerei für die gleichgesinnte Kunst der nördlichen Tarimstraße gewesen ist, so wenig darf sie uns etwa Rückschlüsse auf Indien tun lassen. Von anderen Volkselementen getragen und den chinesischen Einflüssen ausgesetzt, entwickelte sie sich als echte Kolonialkunst ohne entscheidende Neuerungen zu bringen, bis zu ihrer Erstarrung weiter. Ihre naturferne konventionelle Landschaftsmalerei, wie sie am besten die Hippokampenhöhle in Ming Öi bei Qyzyl zeigt, beweist am besten den ganz unindischen Geist, der dort herrschte. Keine Spur von der naturnahen unmittelbar aus ihr schöpfenden, wenn auch konstruierend-synthetischen Landschaft Adschantâs. Im übrigen versiegte ja auch die Tarimkultur bald. Dagegen ist das von M. A. Stein aufgedeckte Wandbild in Dandan-Uylik in Khotan ein sehr bemerkenswertes Denkmal indischer Malerei des 7.—8. Jh. (cf. Ancient Khotan II, pl. 2).

Auf bescheidenere Denkmäler, die uns die „Kontinuität der malerischen Tradition in der Kunst Indiens" beweisen sollen, wies E. Vredenburg hin (Rupam Nr. 1). Es sind buddhistische Miniaturen-Handschriften des 11. Jh. aus Bengalen und Nepal mit Heiligenfiguren, die schon nach konventionellen Schablonen gemalt sind. Diese einseitig hieratisch-buddhistische

171. Gaurakarî Râgini auf dem Lotusthron
(Nach A. Coomaraswamy)

Malerei hat aber keinen Zusammenhang mehr mit dem Leben und konnte nicht die Brücke zur Renaissance bilden. Die zeitlich nächsten bekannt gewordenen Miniaturen fanden sich in Dschainahandschriften des 15. Jh. (cf. Coomaraswamy Portfolio S. 60—61). Neben der Vorderansicht beginnt sich die Seitenansicht durchzusetzen; sonst aber herrscht auch hier Starrheit und Konvention. Die landschaftliche Umgebung wird durch konventionell gezeichnete Naturgestalten angedeutet: Bergklippen, Wolken, Kurven, Bäume mit Blattbüscheln und Blüten. Der Hintergrund ist rot. Auf dieser Phase der Entwicklung stehen nun auch die frühesten Râdschputenmalereien des 16. Jh. Sie zeigen reliefmäßige Komposition ohne Raum und Hintereinander auf rotem Grund. Wir müssen uns also wohl ergänzend eine volkstümliche Malerei dieser Art vorstellen, die weit verbreitet war und an welche die Râdschputenmalerei anknüpfen konnte.

Die Râdschputenmalerei ist so benannt nach der gleichnamigen Provinz Nordwestindiens, die gleich den nordwestlichen Himalajaländern vorwiegend von den Râdschputen (= Königssöhnen), also den Nachkommen der alten arischen Eroberer Nordindiens, die die Kriegerkaste bildeten, bewohnt wird. Die nach ihnen benannte Malerei wurde an den Höfen ihrer Fürsten gepflegt, wie die Moghulmalerei am Hofe der Großmoghule in Dehli und Agra. Sie wurde jedoch nie eine ausgesprochene Hofkunst wie diese, sondern wurzelte in der heimischen Religion und künstlerischen Tradition. Im Gegensatz zur Moghulbuchmalerei ist sie eine auf das Papierformat gebrachte alte Wandmalerei, während jene das weltliche verfeinerte Hofleben gibt, ist die Râdschputenmalerei nicht von dieser Welt, sondern schildert die religiös-mystische Vorstellungswelt des indischen Volkes, ist kosmisch und symbolisch orientiert und bedeutet stets etwas anderes als der nackte Gegenstand wörtlich besagt. Sie ist tief, jene oberflächlich, volkstümlich, jene höfisch, sie malt eine von mythischen Figuren, Devas und personifizierten Begriffen erfüllte Natur, gleichsam ihre esoterische Seite, während die Moghulmaler Schlachten, Elefantenjagden und den Jahrmarkt des höfischen Lebens schildern mußten. Diese dauerte auch nicht länger als etwa hundertfünfzig Jahre, während die Râdschputenmalerei, aus alten Traditionen erwachsen, bis ins 19. Jh. fortgedauert hat, bis sie, durch den europäischen Einfluß vergiftet, erlosch.

Der in der Râdschputenmalerei zutage tretende Aspekt der indischen Kunst ist die Parallelerscheinung zu einer in der gesamten indischen Geisteskultur seit dem 9. Jh. bemerkbaren Reaktion gegen die Sanskritsprache und -dichtung zugunsten der Prâkrits, der volkstümlichen Dialekte.

Tafel X

Zwei Männer erklimmen die Mauern einer Stadt und töten die Wächter

Aus den „Indischen Miniaturen des Hüt di Rotsanes" herausg. von H. Stern, Anzeichen-Verlag, Wien

An Stelle der gelehrten Kunstsprache mit ihrer Literatur und dieser entsprechenden in Elephanta und Elurâ am besten repräsentierten, etwa klassisch zu nennenden Kunst, erstarkten die Hindudialekte mit dem Gudscherati, Pandschâbî und Bengâlî und mit ihr die volkstümlichen Shaiva und Vaischnavakulte, von denen für die Râdschputenmalerei besonders die letzteren mit ihrer Râma- und Krischnaverehrung von grundlegender gegenständlicher Bedeutung wurden (cf. A. Coomaraswamy, Rajput Painting, I. Introduction).

Die Râdschputmalerei ist nicht das einzige Dokument der indischen Prâkritkunst: Parallele Richtungen gab es in Orissa, in der Dschainamalerei von Gudscherât, in Nepal, Westtibet und auf Ceylon. Die Bilder sind Miniaturen nur an Größe, nicht an Gestaltung. Zehnfach vergrößert zeigen sie erst die ihnen innewohnende monumentale Auffassung und ihre Abstammung. Viele der erhaltenen Kartons wurden, nach ihrer Größe zu schließen, als Vorlagen für Wandgemälde hergestellt. Wandmalereien, die bis ins 17. Jh. zurückreichen, sind in einzelnen Schlössern, wie in Udaypur und Gwalior noch erhalten. Bücher wurden nur ausnahmsweise illustriert, Regel war die Ausführung einer Anzahl von Einzelblättern, wenn eine Geschichte illustriert wurde. Ein anderer Beweis für den Ursprung dieser Malerei ist ihre Technik, auf die wir unten zurückkommen. Die Râdschputânamalerei zerfällt in zwei Gruppen, die Râdschastânî- und die Pahârîmalerei. Die erstere gehört dem bevölkerten Teil von Râdschputâna an (dessen nordwestlicher Teil Wüste ist), die zweite ist die in den nördlichen Gebirgsprovinzen von Dschammu, das schon in Kaschmir liegt, bis Almora gepflegte Richtung. Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch zwischen den beiden Schulen nicht. Obwohl Râdschastân seit mehr als tausend Jahren im Besitze der Râdschputen und seine Malschule kaum viel jünger ist, haben sich bisher ältere Denkmäler als Manuskripte aus dem 16. und Bilder aus dem 17. Jh. nicht gefunden. Schuld daran mag einerseits die Freude an der Erneuerung der Familienschätze durch fortgesetzte Kunstpflege, anderseits die unausgesetzten inneren Fehden sein, die häufig mit großen Zerstörungen endeten. Die nördlichen Gebirgsprovinzen wurden von den Râdschputen erst Ende des 12. Jh. bezogen, als sie von den islamischen Eroberern aus ihren Hauptstädten Delhi, Adschmir usw. vertrieben wurden. Sie waren die Begründer der Pahârischule, die wieder in die nördliche von Dschammu und die südlichere von Kângrâ zerfällt, die sich erst in der nachmoghulischen Zeit entwickelt hat. Die Schulzuweisungen sind jedoch durchaus nicht immer leicht und sicher zu treffen.

172. Shrî Krischna, Kopie einer Wandmalerei in Dschaipur. (Nach A. Coomaraswamy)

Die in diesen Malschulen behandelten Gegenstände liefern dem Kulturhistoriker kostbares Material über die Sitten, Trachten und das tägliche Leben der Inder und führen uns mit ihrer

173. Rādhā empfängt den Bericht der Botin; links Krischna. (Nach A. Coomaraswamy)

Anschaulichkeit tief in den Geist altindischen Lebens ein. Die Darstellung der Legenden des Krischna, des menschgewordenen Vischnu, war der bevorzugte Gegenstand dieser Malerei. Die — durchweg esoterisch zu deutenden — Abenteuer dieses Hirtengottes boten den Malern willkommene Gelegenheit, die Liebe in allen Phasen und die Freuden des Hirtenlebens darzustellen.

Der mit den Herden heimkehrende göttliche Hirte war ein besonders beliebter Gegenstand der Pahâri-schule. Häufig erscheint er mit seiner Gattin Rādhā, sei es im häuslichen Glück oder unter gemeinsamer Hülle vor dem Regen sich schützend (Abb. 175) oder aber auch ihr einen Possen spielend. Ebenso beliebt ist seine Darstellung als Flötenspieler, umlauscht von Frauen und seinen Rindern. Prächtige Vorwürfe lieferten den Malern ferner die Erzählungen von Shiva und seiner Gattin Pārvatī, der Tochter des Himalaja, in ihren Bergen hausend, Bilder, in denen besonders auch die Landschaft in ihrer romantischen Schönheit zur Geltung kam (Abb. 176). Auch Szenen aus den großen, bilderreichen Epen, dem Mahâbhârata und Râmâyana wurden dargestellt. Direkt zu unserer Seele aber sprechen, wenn wir uns in sie einfühlen, die Rāgas und Rāginīs, Personifikationen von Melodien, die wohl zu den tiefsten und schönsten Schöpfungen indischer Malerei gehören. Von den Tieren sind die Kühe als Begleiter Krischnas die häufigsten und von unübertrefflicher Kunst der Darstellung, so daß man ihnen in Europa wiederum nur die Rinder des Breughel gegenüberstellen kann. Ebenso lebensvoll erscheinen die Elefanten, die wir schon in der Plastik bewundern konnten. Dagegen stehen die weit schwieriger zu beobachtenden Affen, die die Râmâyana-Illustrationen beleben, weit zurück. Ähnliches gilt von den Schlangen.

Ein Beispiel der Rādschastānimalerei des 16. Jh. gibt die Gaurakarī Rāgini in Abb. 171. Sie sitzt auf einem Lotusthron, auf einem grasigen Hügel und singt zur *Vînâ*. Ein Pfau tanzt zur Musik und ein Reh horcht zu. Rechts zwei Frauen mit Trommel und Cymbal. Im Hintergrund Palmen und andere Bäume und ein stürmischer Himmel mit Wolken, Blitzen und dahinziehenden Kranichen. Im Vordergrund der gewohnte Wasserstreifen

mit Lotusblumen. Von der Karton- und damit von der Wandmalerei gibt der Abb. 172 wiedergegebene Kopf des Shri Krischna eine gute Vorstellung. In diesem Stück hat sich die altindische Tradition rein erhalten und wir bewundern die von sicherem Geschmack getragene sublime Schönheit dieses Zeichenstils. Eine so sichere endgültige Linienführung konnte nicht ein einzelner Künstler erreichen, sie ist das Ergebnis einer Zivilisation und aristokratischer Traditionen, beschützt durch hieratische Sanktionen. Diese Zeichnungen beantworten uns eine ganze Reihe von Fragen über die Menschen und ihr Leben. „Von diesen so klaren, zuversichtlich getragenen Köpfen, von diesen sensitiven ausdrucksvollen Händen, diesen weißgoldenen und farbigen Musselinen können wir, wie von alten ausgegrabenen Textilien die ganze Rådschputenzivilisation rekonstruieren — einfach, aristokratisch, großherzig und selbstgenügend" (cf. Coomaraswamy l. c. S. 15). Die Veränderung der reinen Rådschputmalerei unter Moghul-Einfluß zeigt dagegen die Haremszene in Abb. 177. Der weltliche Gegenstand sowohl wie die Modellierung der Körper und die Zeichnung der Bäume zeigen die Veränderung. Trotz aller Schönheit und unübertrefflichen Kultur bietet das Blatt infolge dieser Mischung nicht mehr den reinen Genuß unbeeinflußter Rådschputmalereien. Die Illustration aus der Gitâ Govinda mit dem Rådhâ suchenden Krischna links und Rådhâ mit ihrer Botin in der Mitte ist eine Probe der frühen Pahâri-Kângrâ-Schule (Abb. 173). Die in der Anordnung erkennbare indische Tradition ist in ihrer Reinheit durch die impressionistische Behandlung des Blätterwerkes und manche konventionellen Effekte leicht getrübt, doch bestrickt das Bild durch seinen tropischen Zauber. Eine häufige Darstellung ist Krischna als Hirtin verkleidet beim Melken, wobei Rådhâ Gelegenheit findet, ihn zu sprechen (Abb. 174). Wie alle anderen hat auch diese Szene ihre esoterische Auslegung, interessiert uns aber zunächst durch den instruktiven Einblick in indische Gebäudetypen. In seiner ganzen Herrlichkeit aber erscheint Gopâla Krischna bei seiner abendlichen Heimkehr von der Weide in den Gutshof (Taf. XI). In fürstlichem Schmuck schreitet er flötespielend, von anderen Hirten umringt, hinter der Herde einher, begrüßt und bewundert von den Hirtinnen. Vater Nanda sitzt vornehm in Herrengesellschaft im Empfangspavillon seines großen Hofes. Hier war die Moghulmalerei Voraussetzung des mit seiner Raumanordnung uns europäisch anmutenden, aber doch den indischen Geist spiegelnden Bildes der späten Kângraschule, das uns überdies eine gute Vorstellung eines indischen Gutshofes gibt. Es fehlte jedoch in Krischnas Erdenwandel nicht auch an heldenmäßigen Abenteuern. Ein solches war sein berühmter Kampf mit der vielköpfigen Schlange Kâliya, wovon Taf. XII eine Darstellung wiedergibt. Krischna hat sich in den von der Hydra vergifteten Strudel des Flusses Dschamnâ gestürzt, um das Ungeheuer zu töten. Denn das vergiftete Wasser wurde seinen Rindern verderblich. Auf die Nachricht von Krischnas Sprung in den Wirbel eilen seine Eltern, Geschwister und die Hirten und Hirtinnen herbei, die für sein Leben fürchten. Als der Avatâra des Vishnu das Ungeheuer in den Tiefen des Wirbels besiegt hatte, beteten Kâliyas Frau und die anderen Nâginîs ihn als Gott erkennend an und flehten um Kâliyas Leben. Ihm und den Seinen wurde der freie Abzug gewährt. Wenn wir an die furchterregenden göttlichen Kraftproben der Plastik des 7.—9. Jh. zurückdenken, können wir den Abstand dieser spätindischen Malerei vom Höhepunkt indischer Gestaltungskraft ermessen. Aber auch diesem eleganten Athleten glaubt man seine siegreiche Macht über das Ungeheuer, das er mit elastisch-federnder Muskelkraft meistert. Den späten Kângrâ-

174. Der melkende Krischna. (Nach A. Coomaraswamy)

175. Krischna und Rādhā. (Nach A. Coomaraswamy)

Stil des ausgehenden 18. Jh. zeigt Abb. 175 mit Krischna und Rādhā, die unter einem gemeinsamen Mantel Schutz vor dem Regen suchen. Die Stilisierung und dekorative Aufteilung des Blattwerks und Regens gibt eine gute Vorstellung von der Wandmalerei dieser Zeit. Ostasiatische Einflüsse scheinen hier verarbeitet zu sein. Kopien der Malereien im alten Palast in Bīkāner bestätigen diesen Einfluß (Abb. 178). Endlich bietet die Abb. 176 wiedergegebene Darstellung der „Geburt der Gangā" einen lehrreichen Vergleich zum alten Felsenfresko in Mavalipuram. Shiva-Mahādeva sitzt als vornehmer Inder mit seiner Gemahlin Pārvatī vor einem Yogi-Feuer, begleitet von Ganesha, Kārttikeya und Nandi. Ohne die Nähe des göttlichen Lagers zu ahnen, übt Bhagīratha unter dem Felsen seine schwere Askese, mit dandymäßiger Eleganz. Zwei Blüten der dem Shiva heiligen Daturapflanze, die am Felsen blüht, hat er dem Gott als Opfer hingelegt. Seine Buße hat den erwünschten Erfolg, denn in elastischem Bogen springt die Gangā aus des Gottes Haupt und stürzt mit gewaltigem Strahl zur Erde hernieder. Das alles ist hier sehr reizvoll erzählt, aber ohne Spur einer Gestaltung der inneren Zusammenhänge oder der Größe dieses kosmischen Ereignisses, vielmehr rein idyllisch illustrativ und elegant-oberflächlich. Die indische Malerei biegt mit diesen Illustrationen in jene Bahn süßlich-konventioneller Art ein, der sie das 19. Jh. hindurch treu blieb und von der sie bis heute nicht losgekommen ist.

Die Technik der Rādschputmalereien gleicht jener der Adschantâfresken. Die Bilder werden in der Regel vom Anfang bis zum Ende mit dem Pinsel durchgeführt. Kohlezeichnungen sind Ausnahmen. Der Umriß wird mit roter oder schwarzer Farbe gezeichnet. Dann wird das Blatt mit Weiß gedeckt, so daß die Umrisse nur noch durchscheinen. Der zweite Umriß folgt dann dem ersten, korrigiert aber dessen Fehler. Sodann wird der Hintergrund, Wolken und Landschaft, koloriert, die Figuren aber ausgespart. Zum Schluß erst kommen diese an die Reihe und werden nach der Bemalung nochmals sorgfältig konturiert. Coomaraswamy weist darauf hin, daß diese Technik auch für die ägyptische und kretisch-mykenische Malerei charakteristisch ist, hier also wahrscheinlich eine asiatische Tradition maßgebend war, die sich in Indien bis in die neueste Zeit erhalten hat.

Im Gegensatze nun zu dieser so vielseitigen, in ihrer sakralen, philosophischen Tiefe nur Eingeweihten verständlichen bodenständig indischen, wenn auch vom Moghulhofe entscheidend angeregten Rādschputenmalerei ist die Moghulkunst weltliche Hofkunst. Den Grund für diese Schule legte Babar, der türkische Eroberer Indiens, der die afghanische Dynastie vertrieb und die Moghulherrschaft begründete (1526—1530). Er sammelte persische illuminierte Handschriften und ließ sie kopieren. Unter Akbar (1556—1605) entstand schon eine Hofmalschule, die zuerst ganz unter persischem Einfluß stand. Perser der Herâtschule waren die ersten Lehrer, doch ist uns keiner mit Namen bekannt geworden. Erst Mitte des 17. Jh. zeichnet ein Künstler als Muhammed Nadir Samarqandi, doch sind seine Arbeiten ganz indisch. Mehrere Handschriften der Akbarschule zeigen aber neben den persischen und indischen Elementen schon westeuropäischen,

schnas Kampf mit der Schlange Kāliya
nach A. Coomaraswamy, Rajput painting)

französischen und vlämischen Einfluß in der Landschaft, ein Einfluß, der unter Dschehângîr seinen Höhepunkt erreichte, wie die von Kühnel und Goetz publizierten „Indischen Buchmalereien aus dem Dschehângîr-Album der Staatsbliothek zu Berlin" mit ihren Kopien nach Dürerschen und anderen deutschen und niederländischen Kupferstichen deutlich zeigen. Wahrscheinlich gaben auch europäische Miniaturen in Originalen und Stichen den Anstoß zu der miniaturistischen Feinmalerei der Moghulporträts, denn die turkopersischen Bildnisse entsprangen doch einer an deren Auffassung. Den Höhepunkt ihrer Entwicklung erreichte die Moghulschule unter Dschehângîr. „Die klassische Moghulmalerei verdankt ihm ihre Entstehung, zu der die Malschulen Humâyûns und Akbars nur wie Vorstufen wirken" (H. Goetz, O. Z. 11. Jhg., S. 123). Diese Blüte hatte auch ihre Auswirkung auf die Râdschputenmalerei, die während der Regierungszeit Dschehângîrs (1605—1628) einen bedeutenden Aufschwung erlebte, eine Folge auch der festeren Eingliederung der Râdschputen in die Regierung am Moghulhofe, die die gegenseitige Anregung fördern mußte.

176. Shiva entsendet die Gangâ aus seinem Haar
(Nach A. Coomaraswamy)

Im Gegensatz zu Coomaraswamy hebt Goetz in seinen verdienstvollen Studien zur Râdschputenmalerei das enge Verhältnis zwischen dieser und der Moghulmalerei hervor. „Die Unterschiede sind tatsächlich untergeordneter Art und beziehen sich nur auf Nebensächlichkeiten. Das Wesentliche aber ist identisch: Die Darstellung sämtlicher Figuren ist synthetisch. Wie in der altägyptischen Kunst werden die Figuren aus einzelnen Gliedern aufgebaut, die so gesetzt sind, daß sie möglichst deutlich zur Ansicht kommen. Dabei wird fast immer die Seitenansicht bevorzugt. Von den Kopfdarstellungen z. B. sind fast neun Zehntel in reinstem Profil. Nur gelegentlich kommt auch Dreiviertel-Ansicht des Gesichtes vor, meist unter persischem Einfluß; Vorderansicht fehlt gänzlich. Die Augen dagegen werden, gemäß ihrer besten Sichtbarkeit, durchweg von vorne gezeichnet. Und das gleiche gilt vom übrigen Körper. Doch geht dies Prinzip nicht so weit wie etwa im streng hieratischen Stile Ägyptens, sondern nur wie etwa im „Volksstil" des Mittleren und Neuen Reiches. Die Bewegungen sind oft heftig, da so der größtmögliche Abstand der einzelnen Gliedmaßen und deren beste Anschaulichkeit erreicht wird. Ebenso ist die Darstellung der Pflanzen schematisiert. Synthetisch wird um den Stamm eine Laubkrone gebildet, bestehend aus einzelnen Büscheln von Blättern oder Blüten. Die Landschaft wird aus einzelnen, übereinander geschichteten, scharf — oft durch einen neutralen Grund — isolierten Kulissen gebildet; dabei wird streng die Seitenansicht gewahrt, ganz im Gegensatz etwa zur persischen Kunst. Die eigentliche Moghulkunst entstand dann dadurch, daß Kaiser Akbar indische Maler, die schon ihre eigene Manier besaßen, bei persischen Künstlern weiter ausbilden ließ. So bildete sich der Stil der Akbar-Schule: im wesentlichen indische Zeichnung mit persischer Perspektive und Komposition. Unter Jahângir ließ man diese Manier unter europäischem Einflusse wieder fallen und „verfeinerte" seinen indischen Stil durch naturalistische Figurenzeichnung, Ausbau der Perspektive nach europäischen Vorbildern und Übernahme der Schattierung und Lichteffekte, zum Teil auch der

177. Toiletteszene. (Nach A. Coomaraswamy, Rajput Painting)

Farben (besonders Violett und Lila). Daraus erwuchs die klassische Moghulmalerei, während die Râjputenmalkunst nur wenig, und nur auf dem Umwege über die Moghuln, von diesen Veränderungen beeinflußt wurde. Aber das rührt nicht an den Kern der Sache, daß beide Richtungen letzthin identisch sind" (H. Goetz, Ost., 11. Jhg., S. 125).

Diese Identifizierung von Goetz geht nun freilich zu weit und führt Fernerstehende leicht zu Mißverständnissen. Im Kern liegt die Sache so, daß die Moghulmalerei persisch anfängt und die Râdschputenmalerei durch ihr Beispiel aneifert, um dann selbst unter ihren Einfluß zu kommen. Es finden Amalgamierungsprozesse statt, die verschiedene Resultate zeitigen. Trotz der vielen technischen und formalen Gemeinsamkeiten aber, die sie haben, blieben sie doch wesensverschieden, solange die Râdschputenmalerei mystisch-religiös blieb und nicht zu weltlichen Darstellungen überging. Wo dies aber geschah, verlor sie ihren eigentlichen Charakter.

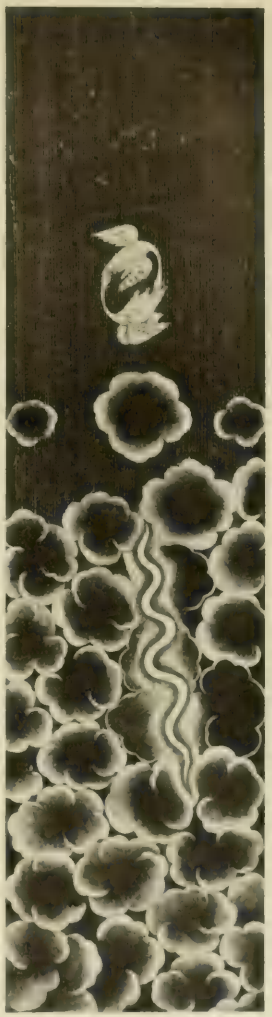
Wir brauchen nur den typischen Gegenstand der Moghulmalerei zu betrachten, um diese Wesensverschiedenheit klar zu erkennen, denn das Gegenständliche spielte ja doch da wie dort die Hauptrolle. Die Darstellungen sind mannigfaltig wie die Elemente, aus denen sich die Kultur am Moghulhofe zusammensetzte. Islamisches kreuzt sich mit Indischem, Persisches mit Chinesischem und Europäischem. Die in der islamisch-persischen Buchmalerei so beliebten Jagdszenen und Polospiele, aristokratische Vergnügungen des Hofes, kehren auch hier häufig wieder. Auch die Vorliebe für Gartenanlagen und Neubauten, die schon Babar auszeichnete, fand ihren bildlichen Niederschlag. Einen Hauptteil bildeten die Herrscherbildnisse von einfachen Porträtköpfen bis zu stolzen Reitergestalten, sowie die Bildnisse berühmter Richter und Staatsmänner. Die Maler übten sich, solche Porträts auswendig zu malen und pflegten stets mehrere zum Verkauf vorrätig zu haben. Zusammenkünfte von Herrschern, kaiserliche Reisen, Durbars gaben immer wieder Gelegenheit, die Bildniskunst zu zeigen. Den Hof zierten natürlich auch schöne Frauen, die meist auf einer Terrasse mit Landschaftshintergrund sitzend gemalt wurden, ferner Tänzerinnen, Musikbanden und die hoffähigen Tiere, wovon Pferde, Elefanten, Jagdfalken oder seltene importierte Tiere, wie der Truthahn des Kaisers Dschehângîr, den er selbst ausführlich beschrieb, porträtiert wurden. Aber auch die anderen Tiere des Landes wurden in ihrer ungezähmten Wildheit, im Dschungel dahinjagend und in ihren Kämpfen gern gezeichnet: Büffel, Rhinoceros, Himalajaschafe, Löwen, Tiger, Leoparden, Rebhühner, ja selbst Heuschrecken. Auch islamische Heilige und indische Asketen sind häufig. Dazu kommen die schon erwähnten Kopien nach europäischen Vorbildern, die Maria mit dem Kinde, Magdalena und Heilige. Ja, die Vorliebe für Gruppenbildnisse ging so weit, daß man auch vor der Darstellung des Muhammed mit seiner Familie und den vier ersten Kalifen nicht zurückscheute, eine Szene, die in Persien doch kaum möglich gewesen wäre und von dem zeitweise großen Liberalismus am Moghulhofe zeugt (cf. Abb. Burl. Mag. 1919).

Auch die Technik der Moghulmalerei ist eine andere, als die in Indien übliche. Die erste Skizze wurde mit einem nur in Wasser getauchten Pinsel hergestellt, der auf dem Papier nur eine Spur zurückließ, die man mit Indischrot nachzog und dabei erste Fehler verbesserte. Dann folgte die Kolorierung und Abtönung, endlich die

Die Heimkehr des göttlichen Kuhhirten Krischna von der Weide
Nach A. Coomaraswamy, Rajput painting

Schattierung von Gesicht, Händen, Füßen und Kleiderfalten. Um Relief zu geben, wurden verschiedene Farben nebeneinandergesetzt. Den Schlußakt bildete auch hier die abermalige Konturierung der Figuren mit Tinte. Die Empfindlichkeit des Papiers für die erste Wasserzeichnung erklärt sich durch die Beschaffenheit seiner Oberfläche. Dem aus Bambus, Jute oder Baumwolle hergestellten Papier wurde eine emailartige Glätte gegeben, indem man es mit der Oberfläche auf einen polierten Stein legte und die Rückseite mit einem Polierinstrument bearbeitete. Eine zweite beliebte Technik war, die erste Skizze mit Indischrot ohne Klebstoff zu zeichnen, so daß die Farbe nach der Trocknung weggebürstet werden konnte und wieder nur eine schwache Spur zurückblieb, die dann mit Lampenschwarz nachgezogen wurde. Die Zeichnung wurde sodann bisweilen zart schattiert und einige Details mit Gold gehöht. Die Künstler brüsteten sich mit der Feinheit ihrer Pinsel und die Probe höchster Kunstfertigkeit war die Vollendung der Details mit einem einhaarigen Pinsel, der für mikroskopische Tüpfelei und feinste Linien verwendet wurde.

Zusammenfassend kann man die Moghulmalerei mit Coomaraswamy charakterisieren als eine weltlich, auf den Augenblick und bestimmte Persönlichkeiten gerichtete, die nicht eine Idealisierung des Lebens darstellt, sondern nur seine verfeinerte prächtige Seite wiedergibt. Sie ist mehr dramatisch als episch, glänzend und anziehend, ohne jedoch die tieferen Quellen des Lebens zu berühren. Ihre größten Erfolge erzielte sie in der Bildnismalerei und Darstellung des höfischen Lebens. In dieser Richtung ist sie auch ein kulturhistorisches Denkmal ersten Ranges. Neben der universalistischen indischen Malerei aber, die in der Rådschputenschule ihre letzte Renaissance erlebte, ist die Moghulmalerei nur eine künstliche Treibhauspflanze, die uns nichts von der tiefen esoterischen Kultur des alten indoarischen Volkes sagen kann.



178. Kopie einer Wandmalerei

Literatur: A. Coomaraswamy hat in Rupam, An illustrated quarterly Journal of Oriental art (7 Old post office street, Calcutta, ed. O. C. Ganguly) Nr. 10, 1922 eine Bibliographie der indischen Malerei veröffentlicht, die hier mit den wichtigsten Ergänzungen für die letzten Jahre versehen, abgedruckt ist.

Anderson, C. W., The rock-paintings of Singanpur, Behar and Orissa (Journ. of Research Soc. Vol. IV, Part. III, Patna 1918); Ajanta-Reproduktionen in Kokka No. 323—25, 42, 45, 55; Bell, H. C. P., Dimbula gala (Ceylon Antiquary and Literary Register V, Colombo 1917); ders., Frescoes at Polonnâruwa, Ann. Rep. Arch. Surv. Ceylon 1909, Colombo 1914; Bendall, C., Catalogue of the Budd. Sanskr. Mpts. of the Univers. Libr. Cambridge 1883; Blochet, E., La peinture Radschpoute (Gaz. B. A. 1918); Brown, P., Indian Painting (Calcutta); Burgess, J., Notes on the Buddha rock temples of Ajanta, their paintings and sculptures, and on the paintings of the Bagh caves (Bombay 1879), Coomaraswamy, A. K., Mediaeval Sinhalese art (Broad Compden 1905); ders., Rajput Painting (Bull. Mus. of fine Arts, Boston No. 96, 102); ders., Rajput Painting (Ostas. Ztschr. I, Berlin 1912/13); ders., Indian Drawings 2 Bde. 1912; ders., Rajput Painting (Oxford 1916, 2 Bde.); ders., Notes on Jaina art (Journ. Ind. art No. 127); ders., The eight Nâgikâs (Journ. of Ind. art 128); ders., Ceiling painting at Kelaniya Vihara (ibid. 128); ders. Nepalese painting (Bull. Mus. Fine arts, Boston No. 106); ders., Arts and

crafts of India and Ceylon (Edinburgh 1913); ders., Vidyâpati (London 1915); ders., Notes on Rajput painting (Ostas. Ztschr., 11. Jhg., 1924); ders., Portfolio of Indian art in the Boston Museum of fine arts (New York 1923); ders., Ajanta fresco fragment in the Boston Museum (Rupam No. 12); Duroiselle, G., The Ari of Burma and Tantric Buddhism (Arch. Surv. Ind. Ann. Rep. 1915—16, Calcutta 1918; 12th cent. Frescoes); ders., Pictorial representations of Jatakas in Burma (Arch. Surv. Ind. Ann. Rep. 1912/13, Calcutta 1916; Mediaeval frescoes); Diez, E., Die Elemente der persischen Landschaftsmalerei und ihre Gestaltung (Wien 1922); ders., Indische Miniaturenmalerei (Das graph. Kabinett, Winterthur 1923); Döhring, K., Buddhistische Tempelanlagen in Siam (Berlin 1916, Malerei S. 102—108); Francke, Antiquities of Indian Tibet (Calcutta 1914; über Malereien in Tabo und bei Leh, die dem 10.—11. und dem 16. Jh. zugeschrieben werden); Fox-Strangways, A. H., Music of Hindustan (Oxford 1914; über Râgas, Raginis und Musikinstrumente); Felchia, G., Studii Italiani di filologia Indo-Irania 1898 Vol. II p. 65; Foucher, A., L'art Grécobouddhique du Gandhâra (Paris 1922) II, 2, p. 402ff.; ders., The beginnings of Buddhist art (Paris 1917; über Ajantâ-Fresken); ders., Peintures Nepalaises et Tibetaines (Paris 1907); ders., Notes sur les fresques de Sigiriya-Ceylon (Paris 1896); Ganguly, O. C., The new Indian school of Painting (Journ. of Ind. Ant. V, 17, 1916); Getty, A., Gods of Northern Buddhism (Oxford 1914); Glück H. und Strzygowski, J., Die indischen Miniaturen des Schlosses Schönbrunn (Wien 1923); Glück, H., Die indischen Miniaturen des Hamza-Romanes (Wien 1925); Golubew, V., Peintures Bouddhiques aux Indes (Ann. du Musée Guimet; Bibl. de Vulgarisation, Paris 1914); Goetz, H., Studien zur Rajputen-Malerei (Ostas. Ztschr. X. Jhg., XI. Jhg., 2. H.); ders., Indische Miniaturen im Münchner Völkerk.-Museum (Münchner Jahrb. f. bild. K. 1923); ders., Kostüme und Mode an den indischen Fürstenhöfen in der Großmoghulzeit (Jahrb. d. Asiat. Kunst 1924); Goetz und Kühnel, Indische Buchmalereien aus dem Dschehangir-Album der Staatsbibliothek zu Berlin (Berlin 1924); Griffiths, J., The paintings in the Buddhist cave temples of Ajanta (London 1896—7); ders., The Ajanta cave-paintings (Journ. of Ind. art. V, 8, 1900); Grünwedel, A., Buddhist art in India (London 1901); ders., Mythologie du Bouddhisme au Tibet (Paris 1900); ders., Mythologie des Buddhismus (Leipzig 1900); Hackin, J., Sur des illustrations Tibétaines d'une legende du Divyâvadâna (Annales du Musée Guimet, Bibl. de Vulg. Paris 1913); Havell, E. B., Indian sculpture and painting (London 1908); ders., A Handbook of Ind. art (London 1920); ders., New Indian school of painting (Internat. Studio, Vol. 35); ders., Some notes on Indian pictorial art (Intern. Stud., Vol. 18); Herringham, Lady Ch. J., The frescoes of Ajantâ (Burl. Mag., Vol. XVII); Hüttemann, Miniaturen zum Jina carita (Baessler-Archiv Bd. II, 2, 1913); India Society, Ajanta frescoes (Oxford 1915; Tafeln und Text v. versch. Autoren nebst Bibliogr.); Kühnel, E., Miniaturenmalerei im islam. Orient (Die Kunst des Ostens 7, Berlin); Kramrisch, St., Die Wandmalereien zu Kelaniya (Jahrb. d. Asiat. Kunst 1924); Laufer, B., Das Citralakshana (Dokumente der indischen Kunst, H. 1, Leipzig 1913), Lévi, S., Le Nepal (Paris 1905—08); Lüders, H., Árya Shûras Jâtaka Mâlâ und die Fresken von Ajanta (Nachrichten d. Königl. Gesellschaft d. Wiss. zu Göttingen; phil.-hist. Kl. 1902, p. 758); Martin, F. R., The miniature painting of Persia, India and Turkey (London 1912); Sattar Kheiri, Indische Miniaturen (Berlin); Smith, V. A., A History of fine arts in India and Ceylon (Oxford 1911); Vogel, J. Ph., Catalogue of the Bhuri Singh Museum at Chamba (Calcutta 1909; Section D, Ind. paintings); Stanley Clarke, C., Indian drawings; thirty Mogul paintings of the School of Jahângir (London 1922).

Die Indische Kolonialkunst

Unter diesem bereits eingeführten Schlagwort fassen wir hier die Kunst aller jener um Indien liegenden Länder zusammen, die schon in alter Zeit von indischen Fürsten erobert und geistig kolonisiert wurden. Diese Kolonisierung bestand in erster Linie in der Einführung der indischen Religion, sei es des Buddhismus oder einer brahmanischen Sekte, die auch die Bautypen und ihre plastische und malerische Ausstattung nach sich zog. Die Behandlung der eigenartigen Gestaltung der indischen Urtypen in den Kolonialländern und die Einwirkung dieser untereinander wäre Gegenstand der Entwicklungsgeschichte für jedes dieser Länder; diese Aufgabe kann hier jedoch nur in großen Zügen durchgeführt werden.

Zu den indischen Kolonialländern pflegt man auch die nördlichen Grenzprovinzen Kaschmir und Nepal, ferner Tibet und Ostturkestan zu zählen. Diese werden jedoch über gelegentliche

Erwähnungen hinaus nicht weiter behandelt, weil wir von ihnen teils noch zu wenig wissen, und weil anderseits das Bekannte nicht von solcher Bedeutung ist, um in unserem eng gesteckten Rahmen Raum finden zu können.

In Betracht kommen die Inseln Ceylon und Java, und die Länder der hinterindischen Halbinsel, Kambodscha und Annam (Tschampa), Birma und Siam. Davon nehmen die beiden Inseln eine Sonderstellung ein, Ceylon als ein mit Indien seit Alters eng verbundener Annex, dessen Ruinen vielfach Rückschlüsse auf verschwundene altindische Bautypen ermöglichen und in Verbindung mit ihrer Plastik und Malerei manche wichtige Ergänzung des lückenhaften indischen Denkmälerbestandes bilden, während Java die Kunst des Mutterlandes zu solchen Höhen führte, daß einzelne Denkmäler der Architektur und Plastik, wie der Borobudur oder die Durgâ des Leydener Museums (Abb. 192) geradezu als Krönungen der indischen Kunst bewundert werden müssen.

179. Karte von Hinterindien
(Nach de Beylie)

Die Kunde vom Denkmälerbestand der genannten Länder ist freilich bis heute noch sehr lückenhaft. Die allseits im Zuge befindlichen Ausgrabungen werden, wie in Indien so auch in seinen Kolonien noch wichtige Resultate zeitigen. Besonders von den Denkmälern der ältesten Städte Birmas und Siams kennen wir noch wenig, und gerade dort liegen die Probleme begraben. Daher ist die Zeit, wo man wird daran gehen können, die Entwicklungsgeschichte etwa der buddhistischen Kunst zu schreiben, die in Nordostindien begann, in Java fortsetzte, in Birma eifrigste Förderung fand und sich schließlich in Siam im 19. Jh. architektonisch auslebte, noch fern.

1. Ceylon

Die Bevölkerung von Ceylon ist eine Mischung der einheimischen Wedda und eingewanderter arischer und drawidischer Stämme. Die Wedda, wovon ein Rest heute noch als primitives Jägerwandervolk in den Urwäldern haust, dürften in präbuddhistischer Zeit eine gewisse Kultur besessen haben, die der von Ariern und Drawidas gebrachten ungefähr gleichwertig war. Aus der Mischung dieser Stämme entstand die singhalesische Rasse und ihre Kultur (cf. L. D. Barnett, The early hist. of Ceylon in The Cambridge Hist. of India I, 604ff.). Die Verbreitung des Buddhismus erfolgte im 3. Jh. v. Chr. Das singhalesische Reich bestand damals im Norden der Insel mit der Hauptstadt Anurâdhapura. Von eindringenden südindischen Tamilenstämmen verdrängt, verlegten sie ihre Hauptstadt nach 769 nach Polonnaruwa, 1235 nach Dambadeniya,

180. Abhayagiri-Dâgaba, Ceylon

endlich um 1500 auf das Hochland nach Kandy. In den beiden erstgenannten alten Königsstädten stehen die bedeutendsten Denkmäler und Ruinen. Die Bauten von Anurâdhapura reichen im Kern z. T. bis in die Zeit Ashokas zurück. (Die Pfeiler des sogenannten Ehernen Palastes wurden bereits S. 83 erwähnt.) Die Ruinen von Polonnaruwa gehen größtenteils auf Bauten des 12. Jh. vor der Residenzerhebung zurück.

Die großen Dâgabas von Anurâdhapura waren ursprünglich halbkugelförmig wie die klassisch indischen. Da sie bis heute Kultobjekte geblieben sind, wurden sie immer wieder ‚modernisiert', soweit man sie nicht verfallen ließ. Von den indischen Stûpen unterscheiden sie sich besonders auch durch die in zwei bis vier konzentrischen Kreisen herumgestellten, prismatischen Pfeiler oder Stambhas, die z. T. bis heute stehen geblieben sind (Thûparama-Dâgaba u. a.). Die inneren Reihen sind stets höher als die äußeren. Diese Galerien scheinen als Führung für die Umwandlung, wie als Symbol- und Dekorationsträger gedient zu haben. Die Stûpenglocken sind mit einer quadratischen Attika gekrönt, die selbst wieder der konischen Spitze als Basis dient. Die Ausmaße dieser Dâgabas waren kolossal, darin waren sie Vorläufer der Tschedis in Birma und Siam. Die drei größten, der Abhayagiri-Ruwanweli- und Dschetawanârâma-Dâgaba erheben sich auf einer Basis von fast 100 m Durchmesser und der — 89 v. Chr. als Siegesdenkmal errichtete — Abhayagiri-Dâgaba erreichte eine Höhe von 123 m, ähnlich der Schwe-Maudu-Pagode in Pegu, der Peterskuppel und Cheopspyramide sich nähernd. Auch hier waren die großen Dâgabas von kleineren, ferner von Tempeln und Klöstern, Bassins und Nutzbauten umgeben, doch ist davon in Anurâdhapura nichts mehr erhalten.

Neben den häufigen rechteckigen buddhistischen Tempeln in Ceylon gab es hier ganz eigenartige Rundtempel, von deren Gestalt die Ruine des vom König Nissanka Malla am Ende des 12. Jh. errichteten eine Vorstellung gibt. Dieser Rundbau hat ca. 26 m Durchmesser und steht auf einer kreisrunden Terrasse. Er war für die Aufbewahrung der Zahnreliquie bestimmt. In der Mitte des Raumes stand ein kleiner Dâgaba, der von sechzehn Statuen und zwei konzentrischen Reihen von Granitsäulen umgeben war. Die umschließende Steinplattenmauer hatte scheinbar kein Dach. Bisher sind drei Ruinen dieses Typus bekannt geworden. Von den übrigen Ruinen in Polonnaruwa sei der auch von König Nissanka Malla um 1200 erbaute *Sat Mahâl Prâsâda* erwähnt, ein siebenstöckiger Ziegelterrassenturm von quadratischem Grundriß. Eine äußere Stiege führt auf die Terrasse des ersten Stockwerkes. Die Fassaden waren mit einer Stuckschicht bedeckt und farbig geschmückt; in den zwanzig Nischen standen Statuen aus Stuck, die z. T. noch erhalten sind. Mehrere Dâgabas setzen die Reihe der älteren von Anurâdhapura fort. Dazu kommen einige Tempel mit südindischen Fassaden, darunter der hohe Dschetavanârâma mit drei hintereinander gelegenen Sälen, in deren letztem und größtem eine riesige Buddhastatue

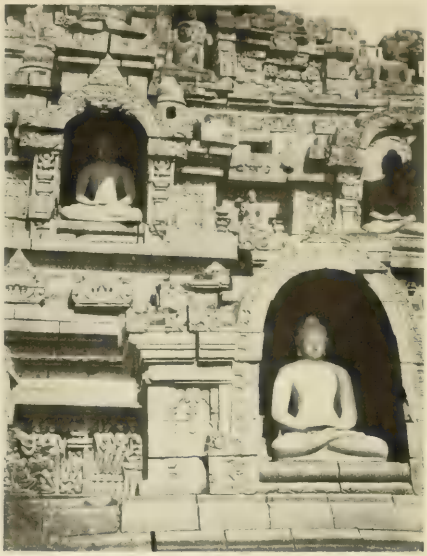
steht, die von oben beleuchtet wurde, wie die Buddhas im Anandatempel in Pagan. Die Fassade ist mit Ziegel- und Stuckreliefs geschmückt, die Klöster und Pagoden jener Zeit darstellen, „une véritable dictionnaire d'archéologie" (Beylié; vgl. die Abbildungen in Beyliés L'arch. hindoue). Dieser kurze Überblick über die Denkmäler von Ceylon muß hier genügen. Diese problemreiche Baukunst bedarf noch vieler Aufklärungen, über deren Fehlen wir uns vorläufig mit Beyliés elegantem Resumée hinwegtrösten müssen, daß sie „nichts anderes ist, als eine Wiederholung alter indischer Bauten mit einigen Varianten". Eben deshalb wird man sich mit ihr noch eingehend auseinandersetzen müssen.

181. Thûparama-Dâgaba, Ceylon

2. Java

Wann die erste Kolonisierung Javas durch Inder erfolgt ist, wissen wir nicht, wohl aber ergibt sich aus westjavanischen Inschriften, daß um das Jahr 400 n. Chr. dort ein blühendes Hindureich Taruma bestanden hat, dessen Gründer aus dem Pallavareiche stammten. Die herrschende Religion scheint der Vischnuismus gewesen zu sein. Einige Jahrhunderte später entstand ein Reich in Mitteljava, von dem eine Inschrift von 732 n. Chr. in Sanskritversen die Errichtung eines Linga verkündet, die die Verbreitung des Shivaïsmus voraussetzt. Seit dem Beginn des 5. Jh. hatte nach chinesischen Nachrichten in Java auch der Buddhismus schon festen Fuß gefaßt. Als nun das auf Sumatra heimische Reich Shrividschaya auch nach Java übergriff, setzte in Mitteljava Mitte des 8. Jh. die von den Shailendras betriebene Förderung des Mahâyâna-Buddhismus ein. Während der etwa hundertjährigen Herrschaft der Shailendra in Mitteljava blühte der Buddhismus auf, während sich der Shivaismus nach Ostjava zurückzog. In diese Zeit von ca. 750—850 fällt daher auch die Blütezeit der klassischen mitteljavanischen Baukunst und Plastik. Der Târâ-Tempel von Kalasan wurde laut Inschrift v. J. 778 als Stiftung eines Königs aus dem Hause Shailendra gegründet. Der Zeit von 760—847 entstammen auch die am Unterbau des Borobudur gefundenen Inschriften, womit die Bauzeit auch dieses berühmtesten javanischen Bauwerkes festgelegt ist. Aus der Zeit vor dem 8. Jh. ist, soweit man bisher feststellen konnte, nichts erhalten. Wahrscheinlich herrschte der Holzbau und die Holzplastik.

Während der kaum zwei Jahrhunderte dauernden Blütezeit der Kunst Mitteljavas entstanden die shivaitischen Tempel auf dem Diêngplateau (die Tschandis Shrikandi, Poentadewa, Bima u. a.), die buddhistischen Tempel und Klöster Kalasan, Plaosan, Sari Sewû, Mendut, Borobudur, endlich um 900 der große Shivatempel von Prambanam. Dann erfolgt die Machtverschiebung nach Osten, wo sie von ca. 900—1520 bleibt, im 15. Jh. durch den erobernden Islam schon stark geschwächt. Die mitteljavanische Kunst fand hier ihre Fortsetzung, änderte sich aber bald, indem die Ornamentik die Bauformen überwucherte und das Relief unter dem



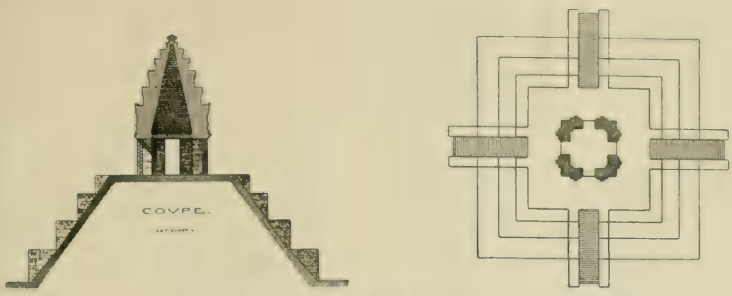
182. Borobudur auf Java. Teil der westl. Außenseite
(Nach With)

183. Borobudur, vierte Galerie, Treppe
(Nach With)

Einfluß des Schattentheaters (Wajang) flach und fratzenhaft wird. Die Reliefs der ostjavanischen Tschandi Dschago (um 1268 n. Chr.) und der Tschandi Panataran (1. Hälfte des 14. Jh.) sind Beispiele für diesen Wajangstil (cf. With, Java, Abb. 110, 118ff.). Daneben hält sich jedoch auch der ältere Stil. (Nach R. Heine-Geldern).

Auf Java entstanden zwei Hauptgruppen von Tempel, die man als Cellatempel und Terrassentempel unterscheiden kann. Der Cellatempel oder *Tschandi* war als Typus, wie wir wissen, in ganz Indien und Hinterindien verbreitet, bekam jedoch in jeder Kulturprovinz seine Sondergestalt. So auch in Java, wo wir wieder mehrere Arten unterscheiden können. Das quadratische oder runde Cellagebäude mit pyramidalem Dach hat entweder einen oder vier Torbauten und steht entweder auf der Erde (Tschandi Bima) oder auf einer Terrasse mit großer Plattform (Tschandi Mendut) oder auf einem Sockel erhöht, ohne Plattform mit einer direkt zur Cella führenden Stiege (Tschandi Pawon). Die Dächer dieser Tempel sind alle pyramidal, in Terrassen aufsteigend, wobei die Einzelgestalten allerdings sehr variieren. Die zweite Hauptgruppe umfaßt jene Tempel, die um eine zentrale hochgestellte Baugestalt, z. B. einem Glockenstûpa zahlreiche Zwerggestalten der gleichen Art in Quadraten oder Kreisen terrassenartig anordnet, wobei der hieher gehörende Borobudur und die Tempel der Lara Djonggrang-Gruppe in Prambânam wieder Varianten bedeuten, die auf einen gemeinsamen Urtypus, den Khmerschen Prang in Kambodscha zurückgehen (Abb. 184).

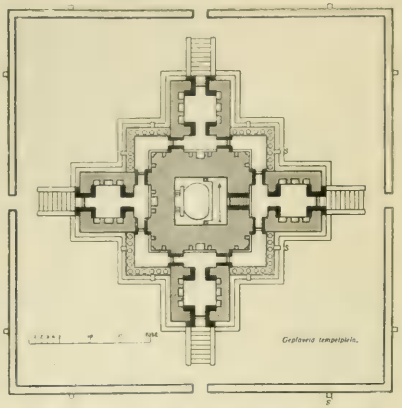
Der Borobodur wurde bereits S. 20 f. kurz charakterisiert. Seine Genesis und Einordnung in den hinterindischen Gestaltenkanon wurde seither vom österreichischen Architekten Dr. A. Hoenig in Java in einer grund-



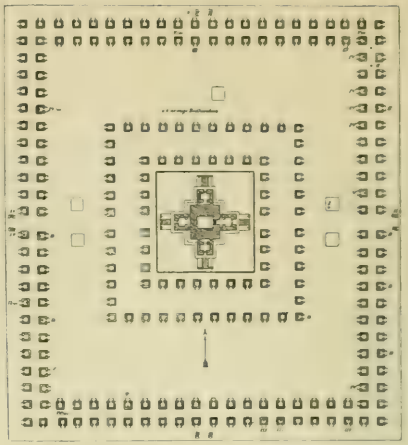
184. Baksei-Chang Krang, ein khmerischer Pyramiden-Tschandi
(Nach Lunet de Lajonquière und A. Hoenig)

legenden Studie festgelegt („Das Formproblem des Borobudur", Batavia 1924, M. Nyhoff, Haag). Er verweist auf die Zusammensetzung des Bb. aus zwei ursprünglich nicht zusammengehörigen Baugestalten: Einer Stufenpyramide- und einem Glockenstûpa. Die altasiatische, schon in Babylonien verbreitete Stufenpyramide ist in Hinterindien nur in Kambodscha an den ältesten Bauten nachweisbar, den Prangs (s. u. S. 163). Sie wurde von dort nach Java übernommen. Dort dienten sie aber nicht dem Stûpa-Kultus, sondern trugen Cellas mit brahmanischen Götterbildern. Schwieriger ist die Feststellung der Herkunft der Glockenstûpas, mit welchen der Borobudur gekrönt ist. Denn über der Geschichte der indischen Stûpabaukunst liegt ein „dunkles Jahrtausend". Die Stûpen von Ceylon liegen weit zurück und die Glockenstûpas von Birma und Siam sind relativ jung. So steht der Glockenstûpa von Bb. ganz vereinzelt ohne Genossen, ohne unmittelbare Vorgänger und Nachfolger. Trotz des geringen Alters der heute noch erhaltenen birmesischen Glockenstûpas waren diese im Lande des Bud-

185. Der Borobudur, (Flugzeugaufnahme)



186. Tschandi Sewoe, Haupttempel, Grundriß



187. Tschandi Sewoe, Gesamtanlage, Grundriß

dhismus gewiß seit seiner Einführung bodenständig und hatten die Glockenform schon in den ersten Jahrhunderten u. Ä. Der Glockenstûpa des Bb. muß also von Birma her eingeführt worden sein. Nach Hoenig, der die S. 20 kurz wiedergegebene Fouchersche Erklärung des Bb. verwirft, hatte dieser ein Prang mit neun Terrassen werden sollen. Schon nach der fünften Galerie aber begann der Unterbau dem ungeheuren Druck nachzugeben, so daß man nicht nur den Sockel mit einer neuen Stützmauer umgürten mußte (wodurch auch die unterste Reliefreihe eingemauert wurde), sondern sich auch entschloß, den Plan zu ändern und statt der noch nötigen vier Terrassen dem Prang einen Stûpa mit Trabanten aufzusetzen. Dieser Aufbau kann auch erst später stattgefunden haben. Die Erklärung für die Ausweichung des Basamentes aber ergibt sich aus dem nur in Java angewendeten Verfahren,

188. Tschandi Sewoe. (Nach K. With, Java)

„einen natürlichen Hügel durch Umbauung von Galerien und Terrassen architektonisch zu meistern". Der sandige Lehmboden eignet sich dafür besonders schlecht. Übrigens sind, wie Hoenig sehr treffend konstatiert, auch die ausgehöhlten Stûpas eine bodenständige Erfindung und stellen sich mit ihren eingestellten Buddhas dar „als eine glückliche Verquickung des landfremden Stûpamotivs mit dem javanischen Tschandigedanken; ein in der Geschichte der bildenden Künste einzig dastehender Kompromiß zwischen Plastik und Raumkunst, das besonders angemerkt zu werden verdient." Zusammenfassend definiert Hoenig seine Borobudur-Hypothese: „der Borobudur gehört zwei verschiedenen Baustilen und wahrscheinlich zwei verschiedenen Bauzeiten an. Der Stûpa des Bb. entspricht nicht der ursprünglichen Bauabsicht, sondern der Bb. hätte, so wie alle anderen Sakralbauten Javas und Cambodjas, ein Tempel, ein Tjandi, ein Prasat-Prang werden sollen." Gründe für diese ebenso geniale, wie aller Wahrscheinlichkeit zutreffende und einzig befriedigende Erklärung dieses Zwitterbaues formuliert H. in vier Punkten: „1. Die starke stilistische Verschiedenheit der beiden Bauabschnitte; 2. die 1886 gemachte Entdeckung Izermans (von der Ummauerung des Sockels); 3. die Unvollständigkeit der buddhistischen Ikonographie; 4. die übereinstimmende Prangbaukunst von Cambodja und Java."

189. Buddha vom Borobudur. (Nach With, Java)

Der Khmersche Stufenbau wurde, wie Hoenig ebenfalls feststellte, nicht nur für den Borobudur, sondern auch für die ganze Lara-Djonggrang-Gruppe in Prambanam vorbildlich. Kann man den Shiva-Tempel mit seiner vierteiligen, hohen Stufenpyramide geradezu als Prang neben den Baksei-Tschangkrang in Cambodscha stellen (cf. With, Abb. 62), so stehen auch die anderen Tempel dieser Gruppe mit ihrer zentral-quadratischen Anordnung vieler Reihen kleiner Tschandis rings um den Haupttempel in Verbindung mit flachen Erdterrassen der Idee der Khmerschen Prangs sehr nahe.

Die Ruinen des Tschandi Sewoe (Sewu) (Abb. 188) mögen eine Vorstellung von den javanischen Cellatempelanlagen geben. Die Bezeichnung Tschandi (ursprünglich „Grabtempel") bezieht sich auf die ganze Gruppe, die umfangreichste Javas, auch die „Tausendtempel" genannt. Wie man aus dem Plan (Abb. 186/7) ersieht, sind um den Haupttempel mit vier Treppen und Haupteingang im Osten 246 Tempelgebäude angeordnet, die eine Fläche von 24 ha besetzen. Eine innere Ringmauer schließt den Haupttempel gegen die kleinen und eine äußere die kleinen gegen außen ab. Der Haupttempel zeigt einen quadratischen Kern mit vorstoßenden Torbauten im Achsenkreuz. Die Dächer sind zerstört. Analog zu anderen dürften die Torbauten mit gekurvten Giebeldächern mit reichgeschmückten Stirnseiten eingedeckt gewesen sein, während der Hauptbau zweifellos ein terrassenförmig-pyramidales Dach mit Nischen in den Mitten und Dagobs an den Ecken, sowie krönendem Dagob hatte. Der Sockelfuß hat den für Java typischen, reichprofilierten Aufbau mit der vertieften Rinne für Reliefs. Jeder Torbau hat eine Vorhalle mit sechs Nischen und einen Gang für die umlaufende Terrasse. Vom östlichen Gang allein gelangt man in die Cella (7×6 m) mit mächtigen Thron für den nicht mehr am Platz befindlichen Buddha, der aus Bronze und noch größer war als jener im Tschandi Mendut. Die Nebentempel haben quadratischen Grundriß mit kleinen Torvorbauten, die Wände mit Nischen und Reliefstatuen geschmückt. Die Krönungen der Nischen wurden mit dem in Java so beliebten Kala-Makara-Ornament hergestellt.

Die Plastik spielt an den Kultbauten Javas eine hervorragende Rolle und steht künstlerisch hoch über jener der anderen Kolonialländer, ja sie findet z. T. auch im Mutterlande deshalb nicht ihresgleichen, weil die buddhistische Plastik nach dem Erlöschen des Buddhismus in Indien in Java sozusagen ihre Fortsetzung findet. Eine auch nur annähernd angemessene

190. Relief vom Borobudur. 1. (zugeschüttete) Terrasse. (Nach With)

Würdigung dieser Kunst verbietet uns hier der zugemessene Raum. Es sei daher auf die reich illustrierte ausgezeichnete Darstellung der Plastik von K. With in seinem Java verwiesen. In der Reliefplastik von Borobudur fand die buddhistische Plastik der Guptaperiode außerhalb Indiens ihre Fortsetzung. Über den verbindenden Weg von der einen zur anderen auch zeitlich lang getrennten Schule wissen wir freilich noch nichts. Der formale Zusammenhang mit der Guptaplastik zeigt sich mehr in der Körpergestaltung, dem Ausrunden der Glieder u. dgl. als in der Komposition. Diese steht mit ihrer rhythmischen Anor'nung einzig da (Abb. 190) und scheint ihre Wurzel in zugrundegegangenen Malereien zu haben)ie S. 134 erwähnten modernen

191. Die Mädchen am Brunnen vor der Stadt, Relief vom Borobudur, 2. Terrasse (Nach With, Java)

Ausschnitt aus einem Wandgemälde im Felsenstein (Vihāra) No. 1 in Adschanta
1. Hälfte des 7. Jhhs.

Wandmalereien zu Kelanya auf Ceylon sind Nachkommen dieses hier in Betracht kommenden Erzählungsstiles, der mit nur einem Horizont und seiner strengen Bindung an diesen, mit seinem geradezu musikalischen, taktmäßig-rhythmischen Vorwärtsschreiten und seinen fein gelösten Übergängen von Gruppe zu Gruppe eher hellenisch als orientalisch wirkt. Hier wechseln pyramidale Gruppen mit horizontalen Reihen und vertikalen Kontraposten und trotz aller naturnahen, warmblütigen Lebendigkeit dieser javanischen Menschen, deren Alltag hier vor uns ausgebreitet wird, herrscht das kunstvollste Zusammenspiel des abstrakten Lineaments. Hier haben wir es mit einer der kambodschanischen polar entgegengesetzten Flächenkunst zu tun (vgl. Abb. 200) und unserem Staunen über die Möglichkeit zweier so divergenter Erscheinungen in zwei zeitlich und örtlich nebeneinanderlebenden und z. T. entscheidend beeinflußten Kulturen gesellt sich der Wunsch der restlos befriedigenden Erklärung dieses Phänomens. Die Abb. 192 wiedergegebene Durgâ vom Tschandi Singasari diene als Beispiel javanischer Monumentalplastik und zwar der brahmanischen Kunst Ostjavas, die zur buddhistischen Plastik Mitteljavas ein würdiges Gegenstück bildet.

192. Durgâ vom Tschandi Singasari. Ostjava (Museum zu Leyden)

„Alle typischen Formelemente des ostjavanischen Stils dieser Zeit sind zu einer künstlerischen Einheit monumental zusammengefaßt: ungeheure Bewegtheit und bildmäßig ruhige Geschlossenheit, freiplastische Tiefe und frontale Ordnung, sinnliche Vitalität und überwirkliche Orientierung, erotische Kraft und psychische Suggestion, Realistik und symbolische Gültigkeit, heroische Weiblichkeit und göttliche Bedeutung. Die Einzelplastik erfährt hier ihre letzte Steigerung zur freien bildmäßigen Szenerie, die Rundkörperlichkeit ihre größte Entfaltung nach Höhe, Breite und Tiefe, die körperliche Gebung die vitalste Dramatisierung zur körperlichen Aktion und die gesamte Formkombination die monumentalste, übernatürliche Phantastik. Drei Bildmotive sind hier vereinigt: der Stier (*mahisscha*), der böse Geist (*mahischâsura*) und die Durgâ, alle drei in plastisch klarster Verdeutlichung ... Die gesamte Bewegung ist meisterlich den drei Dimensionen eingespannt unter strenger Wahrung der Frontalität ... Die Körpergebung ist von vitaler Eindringlichkeit, die Füße scheinen sich am Stierrücken festzusaugen, die Beine gleichen gespannten Sehnen, der Oberkörper ist in einer monumentalen Gebärde nach hinten und nach oben gestreckt; der Körper scheint auseinandergeschleudert zu sein und doch im Gipfelpunkt der physischen Spannung angehalten; wie Pfeile und Blitze springen die Arme von der steinharten Wölbung des Rumpfes ab ... Das seltsamste ist aber dabei das Lautlose des ganzen Vorganges, diese unheimliche Stille als Ausdruck höchster Spannung, diese Vitalität nicht als körperliche Aktion nur, sondern als Offenbarung einer göttlichen Kraft empfunden. Die Gestalt scheint nur Medium zu sein, willenlos gehorchend, in übermenschlicher Anstrengung und zugleich von einer trunkenen, heroischen Leichtigkeit, wo Tanz und Tod ineinander übergehen, wo die Grenzen des Endlichen zum Unendlichen zersprengt scheinen ... Das Weib erscheint hier nicht als In-

begriff der erotischen Lust, des sieghaften Rausches, sondern in heroischer Leidenschaft und monumentaler Keuschheit, in elementarer Dämonie, handelnd in einem willenlosen Instinkt! Das weibliche Prinzip, Seele als Leib, Allheit als Individualität, als tiefster Inbegriff der unergründlichen, irdisch göttlichen Welt. Wie in den Buddhagestalten der männliche Aspekt des Universums verkörpert erscheint, so hier der weibliche; dort die geistige Freiheit, die Erlöstheit in reinster Abgeschiedenheit, hier das willenlose Gehorchen, der dämonische Instinkt, die elementare Vitalität der unergründlichen Natur. Diese Durgâ ist die indische Sphinx. (With, Java, S. 111.)

3. Kambodscha und Tschampa (Annam)

Das älteste historische Königreich des südlichen Teiles von Indochina war Tschampa. Die Tschamstämme waren im 1. Jh. n. Chr. im Besitz eines Reiches, das sich über das heutige Kambodscha, Annam und Kotschintschina erstreckte und wurden seit dem 6. Jh. von den Khmer verdrängt, die den Mekong abwärts drängten, und das Königreich Kambodscha gründeten, während sich das Königreich Tschampa schließlich auf den Küstenstrich des heutigen Annam beschränken mußte. Die ältere Residenz der Tscham war Dong-duong im Quang-nam, später Binhdisch, das Marco Polo 1280 besuchte und als blühende Residenz von Tschampa beschreibt.

Nach der Verdrängung der Tscham und Einverleibung der Provinz Funan am Mekongdelta, blühte vom 6. Jh. ab der Khmerstaat auf und es entstand das Königreich Kambodscha, das im 9. Jh. seinen größten Glanz erreichte und sich bis zum 13. Jh. gegen die feindlichen Anstürme der nördlich benachbarten Thaistämme, der Begründer des Königreiches Siam hielt. Dann wurden die Könige von Kambodscha immer mehr nach Süden abgedrängt, mußten Siam und Annam Tribut zahlen und schließlich wurde es im 19. Jh. gleich seinen feindlichen Nachbarn Kotschintschina und Annam Souveränstaat von Frankreich.

Tschampa und Kambodscha hatten schon in den ersten Jahrhunderten u. Ä. von indischen Brahmanen indische Kultur und Religion erhalten. Der Shiva-Vischnudienst war zunächst allein herrschend, erst später gewann auch der Buddhismus Boden.

Die Nachbarschaft und rivalisierenden Kämpfe sowie die gemeinsame von außen her importierte religiöse Kultur erklären die enge Verwandtschaft der Baukunst beider Staaten. Dabei hatte Tschampa als der ältere Staat auch in der Baukunst Anfangs die Führung und diese hatte im 6. Jh. schon ihre Reife erreicht, als die Khmer ihren Göttern noch primitive kubische Cellen erbauten, wie sie ursprünglich auch in Südindien üblich waren (vgl. S. 57).

Der typische Plan des Tschamtempels (*Kalan*) ist ein nach Osten orientierter, dem südindischen Vimâna verwandter Cellaturm (Abb. 193). Dieser ist von einer Mauer umgeben, die in der Hauptachse ein Prunktor hat; außerhalb lag häufig noch ein Saalbau mit zwei seitlichen Eingängen, das Gegenstück der indischen Versammlungshallen (Mandapas, Dschagamohanas). Die Tempel sind fast durchweg aus Ziegel erbaut, Fenster und Portale oft aus Stein eingesetzt. Die Ziegelwände wurden manchmal in situ reliefmäßig skulpiert. Die Pyramidendächer gleichen jenen der Khmertempel (*prasat*), haben jedoch Akroterien chinesischer Art, Drachengestalten statt Nâgas. Die Torbogen und die Verjüngung nach oben wird durch Vorkragung der Ziegelschichten erreicht. Die neueren Turmsanktuarien im heutigen Kotschintschina und Annam stehen stark unter dem Einfluß der chinesischen Pagodenbauten. Parmentier führt übrigens den Kalan auf einen vorausgegangenen Holzbau zurück (Inventaire II, Ch. II).

Der Urtempel in Kambodscha war eine primitive aus Steinplatten geschichtete und mit einer monolithen Sandsteinplatte bedeckte, nach Osten orientierte Cella. Aus diesem noch in ein paar Denkmälern erhaltenen Archetypus mit dem wohl auch der engverwandte *Kalan* der Tscham einsetzte und der auch in Südindien ursprünglich herrschte, bildete sich der Khmer-

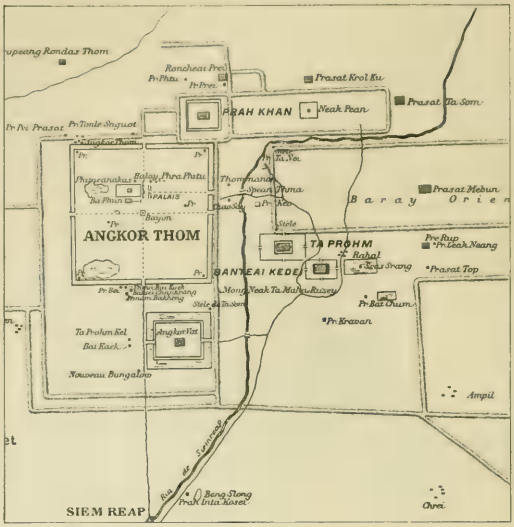
193. Typischer Tschamtempel (Kalan) in Annam
(Nach H. Parmentier)

194. Typischer Tschamtempel (Kalan) in Annam: Schnitt
(Nach H. Parmentier)

tempel oder *Prasat* aus. Die *Prasat* sind meist quadratische, seltener rechteckige oder polygone Cellabauten von 3—8 m Seitenlänge. Das Licht kann nur durch das nach Westen orientierte Tor eindringen. Ein Holzplafond, getragen von einem vorkragenden Mauergesimse, bedeckte den Cellaraum, um die Wölbung zu verbergen. Diese Plafonds sind zwar heute durchwegs verschwunden, jedoch in Resten nachgewiesen. Der Raum verjüngt sich nach oben pyramidal durch vorkragende Ziegel- oder Steinschichten entweder stetig oder in drei Abschnitten (Abb. 184). Dementsprechend ist das Dach auch außen, sich in 4—5 Terrassen verjüngend, gebildet. Diese Tempel stehen auf einer Basis, die manchmal erhöht und über vier Treppen zugänglich ist. Ein Tor vermittelt den Zugang, die anderen Fassaden haben meist falsche Tore. Wurde ein solcher Prasat auf eine hohe Pyramidenterrasse gestellt, so nannte man solche Stufentempel *Prang*. Vereinzelte Ruinen solcher Prangs sind noch vorhanden.

Die Prasats erhielten häufig vestibülartige Vorbauten, ähnlich den indischen Antarâlas. Erst durch ihre Einstellung als Zentrum einer planmäßigen Anlage entstanden die großen Tempelanlagen, die z. T. den Namen *Vât* führen. In diesen bildet der Prasat das zentrale Heiligtum, um das sich radial und konzentrisch ein System von Treppenanlagen und Galerien anordnet und in deren Höfe die Schatzhäuser und Bibliotheken eingebaut wurden. Die umlaufenden Galerien wurden in der Mitte jeder Seite mit Torbauten, *Gupuras* ausgestattet, die selbst wieder kleine Saalbauten bildeten. Dazu kamen noch die Priesterwohnungen, Pilgerrasthäuser und *Sras* oder heilige Bassins.

Diese Tempelanlagen sind entweder in einer Ebene gebaut wie Tâ Prohm, Kedei und Pre Rup oder steigen terrassenmäßig an wie Phimeanakas und Baphuon, oder sie kombinieren beide Anordnungen wie Angkor Vât und Bayon. Die kleineren Tempel aber begnügen sich mit einer Reihung von drei bis fünf Cellatürmen oder Prasats, die im mittleren kulminieren und mit einer Mauer umfriedet sind.



195. Plan der alten Residenz von Kambodscha Angkor Thom und der umgebenden Tempelanlagen
(Nach Lunet de Lajonquière)

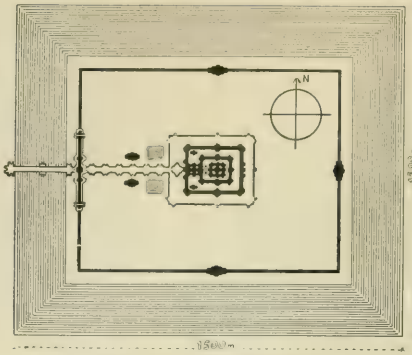
Die Ringmauern bestanden entweder aus Lehmziegeln und waren dann wohl mit Palisaden verkleidet oder aus Stein. Die beiden üblichen Steinsorten für die Tempel waren Sandstein und Laterit, daneben wurden gebrannte Ziegel, oft alle drei Materialien kombiniert verwendet. So hat z. B. Baksei Chang Krang bei Angkor Thom eine Basis aus Laterit, Plinthen und Tore aus Sandstein, die Mauern aus Ziegel. Ferner zog man Laterit für die Innenverkleidung vor, während der Sandstein für den skulpturalen Schmuck der Fassaden geeigneter war. Auch in den Ziegeltempeln sind die dekorierten Teile der Tore aus Sandstein. Die Wölbungen sind mit horizontalen Balken hergestellt und zwar mittels Projektionen, die keine größeren Spannungen möglich machen. Da die Breite solcher Räume auf 2—3 m beschränkt ist, wurden die Galerien oft zwei- bis dreischiffig erbaut. Die Dächer der Galerien folgen außen der inneren Kurvung und erscheinen daher als Tonnen. Die innere Oberfläche ist kaum behauen, weil die Gewölbe innen mit Holz verkleidet wurden. Die Bausteine sind ohne Mörtelverband geschichtet, nur stellenweise mit eisernen Klammern verbunden. Dafür wurden die Mauern meist mit Mörtelschicht verputzt, besonders die Ziegelmauern.

Die Türme, welche die Sanktuarien und die Galeriekreuzungen krönen, haben quadratischen Grundriß mit Gehrungen in Plan und Aufbau. Die oberen Stockwerke wiederholen den Aufbau der unteren im verjüngten Maßstab, wie in ganz Indien. Die Spitzen der Türme sind mit spitz zulaufenden Kronen geschmückt, gleich den Götterfiguren. Abweichend von diesem Typus erhielten einige Türme eine anthropomorphisierende Ausschmückung mit Göttermasken, wahrscheinlich die Aspekte des Shiva, die nach den vier Kardinalpunkten blicken (Bayon in Angkor Thom); auch die Tortürme sind bisweilen mit solchen Masken geschmückt (Angkor Vât). Wahrscheinlich waren diese Türme und die Hauptteile der Bauten früher vergoldet und mit Malereien bedeckt, wovon nichts mehr erhalten ist. Doch zeugen die z. T. kilometerlangen Reliefffresken, welche die Galeriewände der großen Tempel bedecken heute noch von der großzügigen Dekorationskunst, die hier herrschte. Wie in Indien bilden auch hier die Sockel einen wichtigen dekorativen Bestandteil im Aufbau der Terrassen, Sanktuarien und Türme. Sie bestehen an den Terrassen aus einer Folge von ornamentierten Plinthen, Wülsten und Kymen, die in auf- und absteigender Welle mit Lotusblattstäben geschmückt sind. Die Sockel der von Terrasse zu Terrasse führenden Treppen sind mit Löwen gekrönt und an den Ecken der Terrassen stehen Elephanten aus Stein. Die Sockel der Cellentürme (Sanktuarien) kulminieren in einer mittleren Doppellotuswelle von der die übrigen Profilierungen symmetrisch nach oben und unten angeordnet sind. Die Wände darüber sind mit Ornamentik überzogen und mit typisch wiederkehrenden Devatâfiguren in Hochrelief geschmückt. Die Fenster sind meist mit enggestellten Kandelabern aus Stein, Ziegelfenster auch mit Ziegel vergittert. Dagegen waren die Eingänge mit Flügeltüren aus Holz geschlossen, die sich in Angeln drehten. Daneben werden auch falsche Türen und Fenster als Fassadenschmuck angebracht, die dann reliefmäßig dekoriert sind. Eine typisch wiederkehrende reiche Dekoration tragen die auf zwei Polygonen profilierten Pfeilern ruhenden Oberschwellen der Tore: Eine zentrale Gottheit mit seitlich ausstrahlenden Pflanzenranken. Darüber sind, manchmal auch in mehreren Stockwerken übereinander, mit Stûpas umrahmte Giebelfelder mit figuralen Gruppen angeordnet. Nâgas und Garudas sind die Lieblingstiere für den plastischen Schmuck der Khmerbauten, in Relief und Freiplastik. Die Garudas werden häufig mit hochgestreckten Armen als Karyatiden verwendet (z. B. Elefantenterrasse in Angkor Thom, Abb. O. Z. II, S. 144),

196. Tempel von Angkor Vât

197. Prah Pithu, Kambodscha, Süd-Tempel
(Nach H. Marshall)

198. Bonteai Kdei, Kambodscha, Südtor
(Nach H. Marshall in Rupam 12)



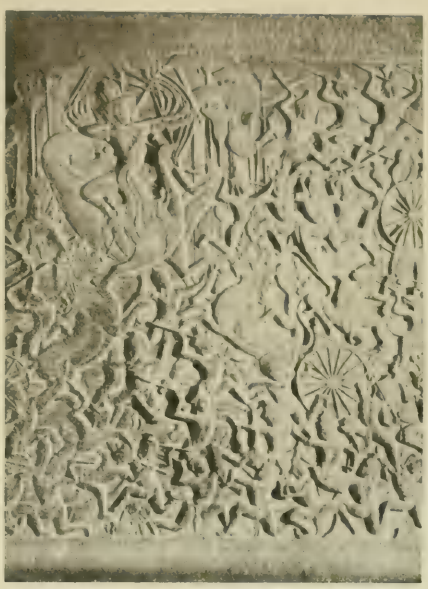
199. Plan von Angkor Vât

während die Nâgas neben den Löwen etwa die Rolle der Flügelstiere im Assyrien und der Sphinxe in Ägypten spielen. So führten einst zu den Toren der Stadt Angkor Thom Chausseen mit Balustraden von Nâgas, deren Körper sich von den Knien sitzender, zehnköpfiger Riesen erhoben. Reste von dieser Nâgaallee wurden im Dschungel gefunden. Diese mit ihrem Oberkörper steil emporragenden Nâgakönige mit ihren fächerig ausgebreiteten sieben Häuptern bilden den eindruckvollsten plastischen Schmuck der Bauten von Kambodscha.

Die prächtigsten Baudenkmäler Kambodschas gruppieren sich um die Residenz der Blütezeit Angkor Thom (9.—13. Jh.), deren Ruinen den einstigen Königspalast und den Großen Bayon umfassen, während rundum die Tempelruinen Ta-Prohm, Angkor Vât, Bakheng usw. mit den verfallenen heiligen Teichen liegen. Nach Hunderten aber zählen die n. w. von Angkor dicht über das Land verstreuten kleineren brahmanischen und buddhistischen Tempel. Eine andere Gruppe liegt um den Tempel Beng Mêaleâ östlich von Angkor, Bantei Kedei, Prah Kham und Phnom Chisor südl. vom heutigen Phnom Penh.

Die großen Tempelanlagen, wie Bayon, Angkor Vât und Beng Mêaleâ stehen mit ihrer krystallinisch-symmetrischen, im krönenden zentralen Sanktuarium gipfelnden Anlagen einzig in der Welt da. Die äußere Galerie des Bayon mißt ca. 150 m im Quadrat, jene von Angkor Vât 200×230 m. Angkor Vât war als außerhalb der Stadt liegender Tempel noch von einer äußeren Ringmauer von ca. 700×900 m, endlich von einem 190 m breiten Wassergraben von 1300×1500 m umschlossen (Plan Abb. 199). Die Herstellung dieses künstlichen Sees, der nur den Zweck hatte, den geheiligten Bezirk des Tempels gegen die profane Umgebung abzuschließen, soll allein an die hundert Jahre gebraucht haben. Die Baublöcke für diesen und alle anderen Tempel dieser Gruppe wurden im ca. 30 km entfernten Kulengebirge gebrochen und erst auf Walzen, dann auf dem Fluß herbeigeschafft. An der Westseite wird der Graben mit einem kreuzförmigen Straßendamm überbrückt, der architektonisch reich ausgestattet war. Die 18 m breite Toranlage durch die äußere Ringmauer in den Tempelbezirk besteht aus einem zentralen und zwei Seitentoren, zwei Galerien mit doppelten Säulenreihen und zwei diese Anlage flankierenden Flügeltoren. Die drei mittleren Tore waren mit Türmen gekrönt und nur über Stufen passierbar, daher mußten Wagen und Elefanten durch die Seitentore passieren. Je ein einfacheres Tor gab auch durch die drei anderen Seiten der Ringmauer Einlaß in den Tempelbezirk. Eine gemauerte, das umliegende Terrain um Menschenhöhe überragende Tempelstraße führte vom zentralen Haupttor zur äußeren Ringmauer des Tempels. Sie ist mit zwölf Treppen, drei an jeder Seite versehen. Diese Straße war wie die Brücke mit Nâgabalustraden geschmückt. Sie führt zwischen zwei kleinen Tempeln und zwei Teichen über eine Treppe zu einem mit Pfeilern umstellten großen Vorhof, von dem aus man in die erste Galerie gelangt. Damit ist die erste Stufe des Terrassentempels von Angkor Vât erreicht. Die Ost- und Westseite der Galerie mißt je zweihundert, die beiden anderen Seiten etwa zweihundertfünfzig Meter. Eine doppelte Reihe von vierseitigen Pfeilern stützt das Dach und die Wölbung der Veranda nach außen hin. Die Galerie läuft auf einer reich profilierten Sockelmauer, die sie über den Horizont des umgebenden Parks emporhebt. Die innere Mauer dieser neunhundert Meter langen Galerie nun ist mit Flachreliefs geschmückt. Illustrationen der Mythen des Mahâbhârata und Râmâyana. Die Reliefs beginnen achtzig Zentimeter über dem Boden und sind etwa zwei Meter hoch. Die Reliefs der westlichen und nördlichen Galerie, sowie die erste Hälfte der östlichen stellen Kämpfe dar. Die berühmte Butterung des Ozeans nimmt die zweite Hälfte der östlichen Galerie ein. Die südliche Galerie endlich zeigt zur Hälfte die Qualen der Hölle, zur anderen eine Defilierung von Fürsten und Kriegern. Abb. 201 gibt eine Szene aus der Butterung des mythischen Milchmeeres, die im Râmâyana erzählt wird. Der als Quirl dienende Berg Mandara wird von Vischnu in Gestalt einer am Meeresgrunde ruhenden Riesenschildkröte getragen, damit er sich nicht ein zweites Mal in die unterirdische Dämonenstadt Pâtâla hinabbohrt. In Menschengestalt aber hält Vischnu mit ausgestreckten Armen die Schlange Vasuki, die als Seil dient und von einem Heer von Dämonen hin- und hergezerrt wird. Dieses Spiel dauert schon zweitausend Jahre. Aus dem erzeugten Schaum sind bereits die Apsaras, die bezaubernden himmlischen Tänzerinnen geboren worden und führen über dem Ozean ihre Tänze auf. Als köstlichstes Produkt aber dieser kosmischen Gärung entstand

der Unsterblichkeitstrank Amrita, den sich nach vielen Kämpfen Vischnu sicherte. Die Szene ist meisterhaft gestaltet und gibt eine Vorstellung von der Reliefplastik der Khmertempel, die durchaus in diesem Flachreliefstil gehalten ist und sich durch Meisterung der aufgebotenen Massen, ihre Rhythmisierung und Kontrastierung mit riesenhaften Götterfiguren auszeichnet. Diese Reliefmalerei von Kambodscha hat vieles mit der altägyptischen, übrigens der einzigen mit der sie verglichen werden kann, gemeinsam; wie ja in der Gesamterscheinung der Khmerkunst mit ihren durch unterjochte Feinde erbauten Riesentempeln altorientalische Gepflogenheiten wieder auflebten. Zwischen der ersten und zweiten Galerie liegt ein quadratischer Galeriebau mit vier offenen Höfen mit Wasserbassins, der den Priestern als Wohnung gedient haben dürfte. Zwei kleine Tempel flankieren diesen Bau. Drei überwölbte Treppen führen von hier zur Galerie der zweiten Terrasse, die außerdem noch über elf Freitreppen erstiegen werden kann. Die Seiten der zweiten Galerie messen noch immer über hundert Meter. Die vier Ecken waren mit konischen Türmen gekrönt, die nur noch bis zur Hälfte erhalten sind. Die zweite Galerie entbehrt des Reliefschmuckes, zu dem es offenbar nicht mehr gekommen ist, birgt aber eine große Zahl von Porträtstatuen fürstlicher Persönlichkeiten in gottgleicher Aufmachung, so daß man sie für Götterstatuen nehmen könnte.



200. Kampf zwischen Göttern und Dämonen; Relief der ersten Galerie im Tempel von Angkor Vât

Mangels jeglicher Inschriften sind sie nicht mehr identifizierbar. Der Hof der zweiten Terrasse ist im Gegensatz zur ersten mit Sandsteinplatten gepflastert. Zwei kleine Gebäude flankieren auch hier den Zugang zur dritten Terrasse, die auf einem dreizehn Meter hohen, ebenfalls reich profilierten und geschmückten Sockelbau liegt. Zwölf Treppen leiten empor, aber nur die mittlere westliche Treppe in der Hauptachse ist für die Ersteigung gebaut, auch diese mit sehr hohen Stufen, die anderen sind zu steil und hochstufig, gleichsam nur Zählstiegen, denn alle Zahlen der Glieder dieser Tempel sind hochbedeutsam. Die Rampen der Stiegen waren mit Löwen geschmückt. Das dritte und letzte Stockwerk ist eine quadratische Terrasse, deren Galerie vier Türme und vier Tore hat, von denen wiederum je eine Galerie zum zentralen Sanktuarium, dem neunten Turm führt, der als der wichtigste auch der größte ist und dessen Höhe vom Erdboden gemessen sechsundsechzig Meter beträgt. Das Sanktuarium ist ein nach den vier Kardinalpunkten durch Tore geöffneter dunkler Raum ohne Schmuck, in dem einst das Gottesbild stand. Als Erbauer des allem Anschein nach dem Vischnu geheiligten Tempel von Angkor Vât gilt der Pândit Divâkara unter König Sûryavârman II. (1122—1152); doch dauerte der nie ganz vollendete Ausbau bis zum Untergang der Dynastie fort.

Vom Bayon, der im Zentrum der Stadt Angkor Thom errichtet war, so daß seine Kuppel den Kreuzungspunkt der beiden Hauptstraßen krönte, und der als ältestes Bauwerk dieser Tempelgruppe gilt, sei nur erwähnt, daß auch seine Anlage dreigeschossig pyramidal, also jener von Angkor Vât ähnlich war. Sein Plan ist jedoch, wie ein Blick auf den Grundriß lehrt (cf. Fergusson Ph. Spiers, H. I. E. A. ii. Fig. 467), in der zweiten und dritten Etage viel komplizierter als jener von Angkor Vât, und er ist mit seiner krystallinischen Architektonisierung aller Zahlenwerte bis einundzwanzig und dreiunddreißig eines der interessantesten Bauwerke der asiatischen Kosmologie. Auch seine Galerien waren mit Reliefs geschmückt, und zwar die erste mit Kampfszenen und Bildern aus dem Privatleben der Kambodschaner, die zweite mit indischen Mythen. Das Sanktuarium im Zentrum der dritten Etage kommunizierte durch acht Torgänge mit der Außenwelt und barg ein Lingam. Dazu passen auch die Shivamasken, womit die Türme des Bayon geschmückt sind. Doch wurden hier auch viele andere Götter verehrt, wie man aus den zahlreichen Nischen schließen kann. Auch in seinen einzelnen Baugestalten

201. Die Butterung des Milchmeeres;
Relief der ersten Galerie von Angkor Vât

birgt er wieder andere Kombinationen und Effekte als Angkor Vât. Das gleiche gilt von den anderen Tempeln, insbesondere vom ebenfalls großen, östlich von der Angkor-Gruppe gelegenen Beng Mealeâ.

4. Birma

Birma ist das Land des Buddhismus par excellence, des fanatischen und mit Aberglauben bis an den Rand gefüllten Buddhismus, der dort seit seiner Einführung, die schon in der Mauryaperiode stattgefunden haben dürfte, bis heute die allein herrschende Religion geblieben ist. Freilich huldigt die beschränkt gutmütige Bevölkerung nebenher einem eifrigen Geisterkult, der Nât-Verehrung. Der Name „Birmanen" wurde — ein pars pro toto — von einem der landsässigen Stämme auf das ganze Staatswesen übertragen. Die Kultur brachten zuerst Inder aus dem Gang sland in das obere Irrawaddytal, wo die Stadt Tagung entstand. Nach der Zerstörung dieses Reiches durch von Norden hereinbrechende Schanvölker wurde von indischen Kolonisten ein zweites Reich gegründet mit der Residenz Pagan, die unweit von Tagung lag und als Alt-Pagan vom späteren Pagan unterschieden wird. Auch diesem Reich machte ein Schan-Einfall ein Ende. Nachkommen der Dynastie gründeten darauf in (Alt-)Prome am unteren Irrawaddy ein Reich. Von dort aus zogen Kolonisten stromaufwärts und gründeten um 500 n. Chr. (Neu-)Pagan am mittleren Irrawaddy, das bald der Mittelpunkt des vereinigten Birma wurde, dem auch andere noch selbständige indische Kolonien, wie Thaton, einverleibt wurden.

Pagan erlebte seine Blütezeit unter dem König Anoyahtaso (1010—1052 n. Chr.), dem Ashoka von Birma, wie man ihn nennen könnte. Er maßte sich die Oberhoheit über alle Buddhisten an, sammelte in der ganzen buddhistischen Welt Reliquien, wobei er besonders nach einem Zahn Gautama Buddhas fahndete, unterwarf nicht willfährige Fürsten der Nachbarschaft und baute eine „Pagode" nach der anderen. Dabei hatte er, wie Th. H. Thomann hervorhebt, das für die kunsthistorische Wertung der birmanischen Kunst sehr beachtenswerte Bestreben

die Stûpen und Tempel im Stil des Ursprungslandes der Reliquie zu bauen, eine Neigung, die für seine Nachfolger zur Tradition wurde. Daraus würde sich die stilistische Mannigfaltigkeit der zahlreichen Bauten in Pagan erklären, eine in der Geschichte der religiösen Baukunst wohl nicht so einzigartige Erscheinung, wie Thomann (Pagan S. 14) meint, wohl aber eine höchst interessante Tatsache für die Kunstgeschichte, wenn sie einst so weit sein wird, aus den Ruinen der nachgeahmten Bauten von Pagan Rückschlüsse auf nicht mehr stehende Originalbauten der Ursprungsländer zu ziehen. Jedenfalls erklärt sich aus diesem Historismus der auffallende Zwiespalt vieler Paganbauten und ihrer plastischen Ausstattung, „das unbegreifliche Zusammenspiel einer strengen und jungen Bauform und einer bloß zierlichen, größtenteils schon abgelebten Plastik", wie sie mir jüngst ein Besucher brieflich charakterisierte. Benoit verzeichnet auf seiner Karte Einflüsse aus Indien, Nepal, Tibet und Kambodscha: Phené Spiers greift bis auf Babylonien zurück, was freilich kaum ernst zu nehmen ist. Mit dem Mongoleneinfall 1279 oder 1284 erreichte die produktive Bautätigkeit von Pagan wohl ihr Ende, abgesehen von späteren Restaurationen einiger bis heute verehrter Tempel. Bis dahin sollen an die zweitausend religiöse Bauten in Pagan errichtet worden sein.

202. Überbauter Stûpa in Pagan
(Nach Th. H. Thomann)

Die Baudenkmäler von Birma verteilen sich auf Alt-Prome (1.—8. Jh.), (Neu-)Pagan (9. bis 13. Jh., von den Ruinen des älteren Pagan ist noch ebensowenig bekannt wie vom Tagung des 1. Jh.), Sagaing, Pegu, Rangun und Neu-Prome (ab 16. Jh.).

Als Bautypen sind zu unterscheiden die Pagoden (birm. *Payá*), wie alle Stûpen und Tempel von Europäern schlechthin genannt werden, ferner die *Kyaung* (Klöster), *Kala Kyaung* (Fremdenklöster), *Tazaung* (Schreine), *Zaats* (Rasthäuser) und *Thein* (Ordinationshallen). Davon interessieren uns kunstgeschichtlich in erster Linie die „Pagoden", die nur ihrem Zweck, nicht der Gestalt nach in vier Klassen eingeteilt werden: 1. Die *Datu*-Pagoden für Reliquien von Buddha oder Heiligen, 2. die *Paribanga*-Pagoden für die acht Gebrauchsgegenstände eines Buddha oder Heiligen, 3. die *Dama*-Pagoden für die heiligen Bücher und Schriften, 4. die *U-deskazedi*-Pagoden, kurz *Tschedi* zur Aufbewahrung goldener und silberner Buddha-Bilder und von Modellen berühmter Pagoden. Die meisten Pagoden Birmas dienen diesem Zweck. Diese „Pagoden" unterscheiden sich aber auch gestaltlich wesentlich voneinander einerseits in die raumlosen Stûpen mit mehreren Terrassen und glockenförmigem Oberbau, die rechtmäßig Tschedis genannt werden, wenn sie Buddha-Bilder bewahren, und in die Tempel, Bauten von quadratischem Grundriß, mit massivem Kern, Cellanischen, gewölbten Korridoren und vier Vorhallen im

203. Myuthaku-Pagode in Pagan
(Nach Th. H. Thomann)

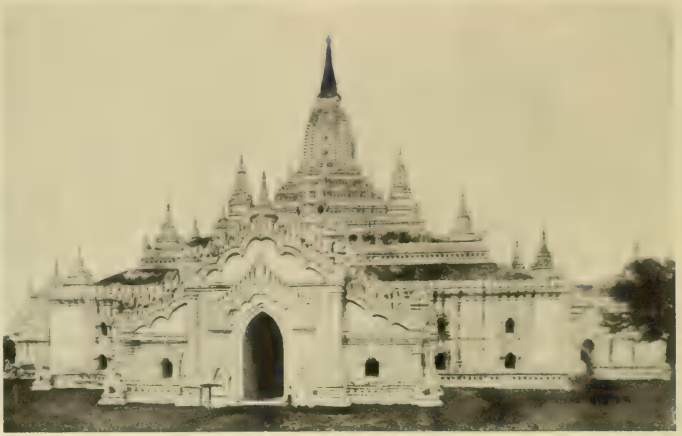
204. Schwe-Zigon Pagode in Pagan
(Nach Th. H. Thomann)

Achsenkreuz. Kleinere Bauten dieser Art entbehren der Korridore. Die Wände sind mit Fresken und Reliefs geschmückt. Ihre Dächer sind terrassenmäßig pyramidal und mit nordindischen Shikharas gekrönt. Wie weit die Ruinen von Stûpa-Pagoden in Prome zurückreichen, ist m. W. vorläufig noch unbestimmt. Sie haben die spitzovale Gestalt von Zuckerhüten, sind ausnahmsweise auch zylindrisch. In der Nähe von Pagan wird die *Phu-Paya*, ein ovoider Stûpa ceylonesischer Art als einer der ältesten in das 7. Jh. datiert. (Thomann, Abb. 53). In der Stadt Pagan haben die ältesten Dagobs ebenfalls ceylonesische Gestalt, eine Nachahmung, die angesichts des oben erwähnten Brauches, der wahrscheinlich weit zurückreicht und der Rolle Ceylons im frühen Buddhismus Birmas, naheliegt. Die eigentliche Evolution des monumentalen Stûpenbaues in Birma setzt aber erst mit König Anoyahtaso (1010—1052) ein, der u. a. den ersten Bau des *Schwe Zigon* durchführte und damit in Pagan jene Monumentalgestalt der Stûpa-Pagode schuf, die hier heimisch wurde und sich weiter entwickelte. Schon unter seinem Nachfolger wurde sie überbaut und erhielt ihre heutige Gestalt. Der Bau steigt in drei quadratischen Stufenterrassen, die durch mittlere Treppen mit Portalen verbunden sind, auf. Die nächsten Terrassen führen über das Achteck zum Rund und dienen der mächtigen krönenden Glocke als Basis. In die Terrassenbrüstungen sind grün glasierte Reliefflliesen eingemauert. Die Ecken der dritten Terrasse sind mit glockenförmigen Stûpas gekrönt. Die zweihundert Jahre jüngere *Mingalatscheti*-Pagode hat die gleiche Gestalt wie die Schwe-Zigon. Sie ist 1274 datiert und die Inschrift besagt, daß der Stifter, König Narathihapade, mit Gold- und Silberstatuetten des königlichen Hofes

eine 40 cm hohe Statue des Gautama Buddha aus massivem Silber einmauern ließ. Fünf Jahre später, 1279, machte der Mongoleneinfall dem Reich ein Ende. Die weitere Entwicklung dieses Riesenpagodentypus erfolgte erst viel später im neuen Prome, Pegu und Rangun. Da entstanden durch Verschleifung des viereckig-stufenförmigen Unterbaues mit dem gekurvten Oberbau Pagoden wie der *Schwe-Maudau* in Pegu, der schon mit achteckiger Basis beginnt und die im Kreise aufsteigenden Stufen dem Ganzen so unterordnet, daß sie nur mehr wie Profile wirken und der Bau die Gestalt einer vom Boden aufsteigenden Riesenglocke erhielt, die mit einem reich profilierten Hti gekrönt ist. Aus dem früheren Glockenstûpa auf pyramidalem Unterbau ist ein „reich gedrechselter Rotationskörper entstanden, dessen Grundform sich als ein Kegel mit konkaver Erzeugenden definieren ließe" (Hoenig). Bauten dieser Art gibt es in großer Zahl und in allen Größen, von kleinen Votivstûpen angefangen bis zu Höhen von gotischen Kathedralen. Die äußere Ausstattung nimmt an Pracht mit der ihnen von Priesterschaft und Volk zugeschriebenen Heiligkeit zu. Die Schwe-Maudau-Pagode ist vergoldet, ebenso die *Schwe-Dagôn-Pagode* in Rangun, das größte buddhistische Heiligtum Hinterindiens (Abb. 205). Diese Pagoden haben meist einen sehr alten Kern, der immer wieder überbaut wurde, so daß ihre heutige Gestalt nicht über das 18. Jh. zurückreicht.

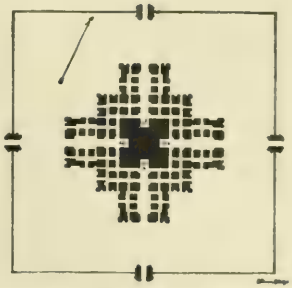
205. Schwe-Dagôn Pagode in Rangun
(Nach Th. H. Thomann)

Auch der birmanische Tempel hat alle Größen von der reichgeschmückten Kapelle bis zu kathedralenartigen Kolossalbauten. Die Gruppe der *Myut-tha-ku*-Pagoden in Pagan z. B. sind quadratisch-kreuzförmige Cellabauten aus Ziegel mit Gehrungen und Dagobkuppeln (Abb. 203). Die Fassaden sind mit Pilastern geschmückt, die mit Zwergdagobs gekrönt waren. Die Giebelung der Portale wurde mit Schlangen- und Drachenleibern hergestellt wie in Angkor und Ayuthia. Die Zellen sind mit Fresken ausgestattet. Von den mit „Buddhamuster" tapetenartig bemalten Wänden sind Felder mit mythischen Darstellungen ausgespart. Malerischen Schmuck in indischer Technik zeigen übrigens die meisten Tempel von Pagan; ihre Beliebtheit läßt auf ihre einstige Häufigkeit im Mutterlande schließen. Von diesen kleinen, oft phantastisch reichgezierten Kapellen bis zu den großen Tempeln gibt es zahlreiche Zwischenstufen, die jedoch den gleichen Typus zeigen. Der schönste der großen Pagan-Tempel ist der heute noch vielbesuchte Ananda, der 1058—1067 unter König Kyan-Yi-tha errichtet wurde (Abb. 206—9).



206. Ananda-Tempel in Pagan
(Nach Th. H. Thomann)

Aus Ziegeln erbaut, hat er quadratischen Grundriß mit vier Vorhallen im Achsenkreuz. Der Kern ist massiv und hat vier Cellennischen; um ihn laufen gewölbte Gänge, die nach außen mit zweigeschossigen Fensterfassaden von 12 m Höhe abgeschlossen sind. Die vier vorspringenden Vorhallen sind etwas niedriger. Über dem Mittelbau erheben sich sechs verjüngende Terrassen, deren letzte mit einem Shikhara gekrönt ist, der in eine vergoldete Htispitze übergeht. Die Ecken der Terrassen sind mit sitzenden Buddhas und Löwen ausgestattet. Auch die Giebel der Vorhallen sind dicht mit Löwen besetzt, die als Tempelwächter fungieren. Dazu kommen zuseiten der Eingänge und am Shikara Nischen mit sitzenden Buddhas und die reiche Ornamentik der Portale, Giebel und Fensterrahmen. In den vier durch Tikholzportale verschlossenen Cellanischen steht je eine gegen 10 m hohe Kolossalstatue der vier in dieser Weltperiode erschienenen Buddhas: Krakutschtschanda, Kanakamuni, Kâschyapa und Gautama mit seinen beiden Jüngern. Davon ist Kâschyapa aus Bronze, die übrigen aus verschiedenen Hölzern hergestellt. Eine von oben kommende unsichtbare Lichtquelle hebt Kopf und Schultern dieser im Halbdunkel



207. Grundriß des Ananda-Tempels in Pagan. (Nach Th. H. Thomann)

208. Ananda-Tempel in Pagan, Schnitt

stehenden Riesenbuddhas in volles Tageslicht, so daß sie in strahlendem Glanze leuchten (Abb. 209). Die Korridore sind mit zahlreichen Reliefs aus Stein und Holz geschmückt, die Gottheiten, Dämonen, Höllenbilder, Krieger, Tänzer, mythische Vogel- und Tiergestalten darstellen und indischen Künstlern zugeschrieben werden. In der inneren Galerie illustrieren achtzig Hochreliefs das Leben Buddhas, nach dem Pāli-Avidurenidana-Text (cf. Seidenstücker, Die Buddhalegende in den Skulpturen des Ananda-Tempels zu Pagan i. Jahrb. Hamburg. Wiss. Anst. XXXII 1916, 9. Beiheft). Reicht diese (bei Thomann, Pagan z. T. abgebildete) späte Plastik auch nicht entfernt an die Reliefplastik des Borobudur heran, so sind sie doch durch rhythmisch-feierliche Komposition und erlebte religiöse Inbrunst ausgezeichnet. Bemerkenswert sind auch die zahlreichen glasierten Tonreliefs mit Dschâtakadarstellungen, mit denen das Äußere des Tempels geschmückt ist. Diese im indischen Kunstkreis seltene Ausstattung der Fassaden mit Fliesenkeramik war in Pagan typisch und wurde zum Schmuck der Terrassenstirnseiten meistens verwendet. Aber auch der ganze Tempelbau des Ananda ist eigenartig und unindisch, aber nicht etwa einzigartig, sondern, wie die ähnliche *Da-ma-yan-pyi*-Pagode und mehrere andere Tempel beweisen, typisch für diese Gruppe.

209. Riesenbuddha im Ananda-Tempel in Pagan (Nach Th. H. Thomann)

Die Klöster (*Kijaung*) zeigen mehrere Gestalten, da hier verschiedene Einflüsse maßgebend wurden. Der älteste Haupttypus hat immer wieder ein gemauertes Cellahaus, an das jetzt verschwundene Holzhäuser angebaut waren, in denen die Mönche wohnten. Das Cellahaus von kubischer Gestalt birgt eine Cella in zwei Stockwerken, die von einer gewölbten Galerie umgeben ist. Der Prior wohnte wahrscheinlich im Cellahaus, während in den anstoßenden Holzhäusern außer den Mönchswohnungen auch der Versammlungssaal und andere gemeinsame Räume lagen. Das Cellahaus mit seinem doppelten Mauerviereck erinnert an die ebenso gebauten Zellatempel in Chotscho im Tarimbecken, die ebenfalls von Mönchen umwohnt waren. Aber auch der uns von Indien her vertraute Vihâratyp mit offenem Hof (vgl. Abb. 46) kommt in Birma vor (vgl. Beylié l. c. Fig. 279). Die neueren Klöster sind ganz aus Holz gebaut und stehen auf Tikholzpfählen. Den rechtwinkligen Kyaung umgibt eine Veranda, zu welcher an den vier Seiten ziegelgemauerte, mit Stuckornamenten gezierte Treppen führen. Der Bau ist in mehrere Räume eingeteilt, deren einer die Buddhastatue birgt. Über diese ragt ein 3—5—7stöckiger Turm mit Metall-Hti. Das ganze klingt an die chinesischen Tempelklöster an. Die Gebäude sind überreich mit Schnitzereien geschmückt.

Die *Theins* oder Ordinationshäuser sind, wie die Tschaityas oder Kirchen, oblonge Gebäude mit drei Schiffen. Die Schiffe sind durch Rundbogenarkadenwände geteilt. Das Hauptschiff ist höher als die Seitenschiffe. Nur die Fenster fehlen. Sehr eigenartig ist ferner die heilige Bibliothek der *Pitakat-Taik*, in Pagan, den der baulustige Anoyahta aufführte, um die in Thatôn erbeuteten buddhistischen Schriften aufzubewahren. Ein quadratisches Haus mit vier gewölbten Korridoren um das zentrale Zimmer oder die Cella. Entsprechend der Innenteilung steigt das Dach in fünf Geschossen pyramidal in die Höhe. Auch dieser Bau war eine Kopie der alten Bibliothek in Thatôn.

5. Siam und Laos

Die Ahnen der heutigen herrschenden Bevölkerung von Siam sind Thai- („freie") Stämme, die, von den Chinesen bedrängt, vom Norden her in die Flußtäler des Mekong und Menam einzogen. Als ältestes Königreich entstand Sukothai mit der Hauptstadt Savankolok im 2. Jh.

210. Großer Pra-Prang im Vât Arun, Bangkok
(Nach K. Döhring)

v. Chr., dem sich andere Fürstentümer als Vasallenstaaten angliederten. Diesen Eroberern des nördlichen Siam, den Laoten, folgten nach 1300 andere Thaistämme und gründeten im Süden das Reich von Ayuthia, das sich bald über das heutige Siam und das nördliche Kambodscha ausbreitete. Nachdem auch das Reich von Ayuthia nach vierhundertjähriger Blütezeit im Krieg gegen Birma zerfallen war, wurde Bangkok die Hauptstadt, wo seit 1782 die neue Dynastie herrscht.

Wie Birma ist auch Siam seit historischer Zeit ein fast ausschließlich buddhistisches Land, in dem großer Glaubenseifer herrscht. Der älteste Sakralbautypus scheint der aus Kambodscha übernommene *Prang* gewesen zu sein, der sich zum beliebten *Pra-Prang* entwickelte, dem heute verbreitetsten religiösen Zierbau Siams (Abb. 210). Ihm gesellte sich der aus den westlichen indischen Provinzen übernommene Stûpa, aus dem der mehr heilig gebliebene *Pra-Tschedi* (*Chedi*) wurde (Abb. 211 rechts). Der markante Unterschied zwischen Tschedi und Prang ist die Krönung. Die Tschedis sind stets mit einem glockenförmigen Stûpa, die Prangs stets mit einem Shikhara gekrönt.

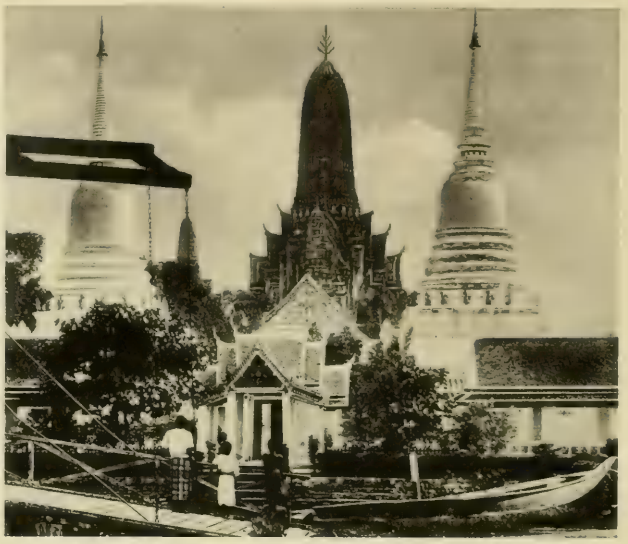
Der siamesische Tempel oder Vât setzt sich zusammen aus einem Haupttempel (*bôt*) und einem Nebentempel (*vihan*), denen sich meist ein Pra- (d. i. „erhabener") Tschedi gesellt. Dazu kommen Pilgerhallen und außerhalb der Mauern die Siedlung der Mönche. Bôt und Vihan sind oblonge ein- oder mehrschiffige Hallenbauten, meist mit umlaufender Säulengalerie und mit mehrteiligem Satteldach eingedeckt (Abb. 212). Am Westende der Tempelhallen ist stets eine Buddhastatue aufgestellt. Zur Ausstattung der Tempel gehören ferner die acht ihn umgebenden Grenzsteine *Bai Sema*, Tabernakelpfeiler mit geisterbeschwörenden Steintafeln (Abb. 214). Die Gehäuse der Bai Sema erscheinen in verschiedenen meist sehr zierlichen Gestalten. Zu reicheren Tempelanlagen gehören auch die *Pra-Ra-Bieng*, Wandelhallen, die an einer Seite mit einer Wand abgeschlossen sind und ähnlich den Galerien in Kambodscha den Tempel häufig an allen vier Seiten um- und ihn so von der Außenwelt abschließen. In diesen Wandelhallen sind meist lange Reihen völlig gleicher sitzender Buddhas aufgestellt (Abb. 215). Zum Schmuck der siamesischen Tempelplätze und

Friedhöfe gehören neben den architektonisch gefaßten Bäumen, diesen altindischen Verehrungsobjekten der Buddhisten, auch die *Kot-Tschedis*, monumentalisierte Aschenurnen, die mit ihren Gehrungen, ihren Pyramidendächern mit den Flammenakroterien und mit ihren hohen Spitzen feierlich wirken.

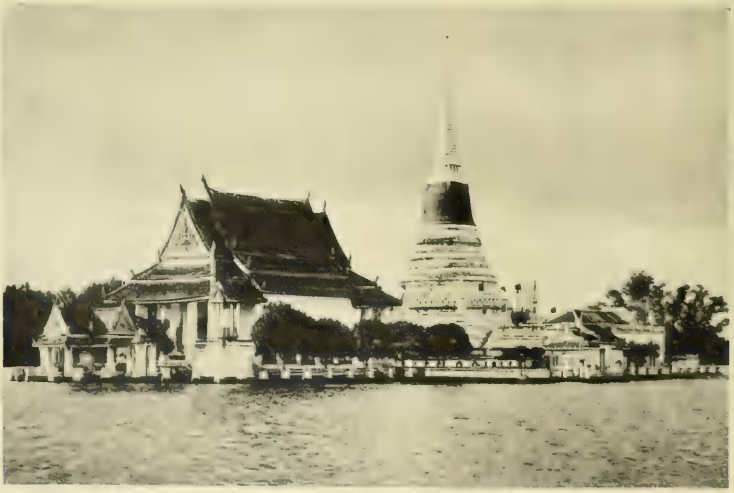
211. Friedhof im Vât Thuk, Bangkok
(Nach K. Döhring)

Die weithin sichtbaren Wahrzeichen der siamesischen Tempel aber, ja der Städte überhaupt, sind die oben erwähnten Pra-Prangs und Pra-Tschedis, die ein unserem gotischen vergleichbarer Drang in die Höhe trieb, so daß sie wie unsere Kirchtürme wirken. Der Pra-Tschedi dient bis heute als Aufbewahrungsort für Reliquien und Andenken an Buddha, von heiligen Schriften und als Grabmal für Könige und Priester, schließlich für jeden guten Buddhisten, der Geld hat. So entstanden Friedhöfe mit zahlreichen Pra-Tschedis. Ihre dekorative Wirkung wird durch farbige Fliesenverkleidung, Porzellan- und Goldmosaik erhöht. Der Pra-Prang diente ursprünglich auch in Siam, wo es brahmanische Einschläge gab, als Tempelcella, wurde dann als buddhistischer Reliquienbehälter verwendet, bis aus der Cella ein Massiv mit Nischen wurde, in die vier Buddhastatuen eingestellt wurden. Die Stiegen, die ursprünglich bis zur Cella führten, reichen an neueren Bauten, wie Abb. 210 zeigt, nur mehr bis zur halben Höhe, da der Bau seine praktische Bedeutung verloren hat und nur als religiöser Denkmalbau und Grabbau dient. Durch die engen Gehrungen, die dem Bau Tempo, Grazie und lebhafte Lichteffekte verleihen, und durch die farbige Ausstattung wirken die Pra-Prangs besonders prächtig und lösen einen überirdisch erscheinenden Zauber aus. Sie gehören wohl zu den vollendetsten, weil völlig reif gewordenen Schöpfungen der hinterindischen Baukunst.

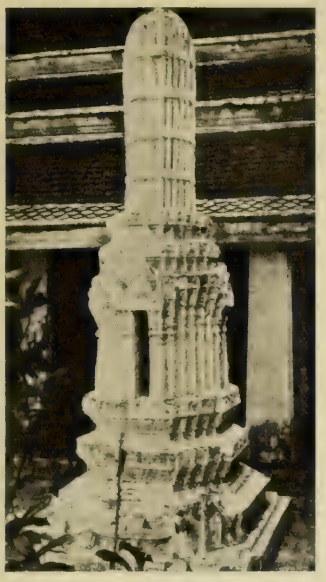
Die siamesische Plastik blickt auf eine lange Geschichte zurück. Die ältesten Funde aus den ersten Jahrhunderten u. Ä. kommen in Prapatom im oberen Menamtale zutage: Tschakras (Räder) und Reliefbruchstücke aus Stein, aus der Guptaperiode überlebensgroße vergoldete Buddhas aus Stein und zahlreiche Stucktorsos, Köpfe und Tonreliefs. In Alt-Sukothai gewann die Bronzeplastik an Bedeutung, die dann in den Reichen Sukothai-Savankolok (750—1700), Pitsanulok-Lopburi (1000—1350) und Ayuthia (1350—1700) ihren Ablauf nimmt. Sie umfaßt wenige Buddhatypen, die immer wiederholt werden, wie der sitzende Buddha mit dem erdbeschwörenden Mudrâ und der in Siam und Birma so beliebte stehende Buddha mit einer oder beiden erhobenen Handflächen, die verschiedene symbolische Bedeutung haben (Abb. 209). Wenn auch zumeist von durchschnittlichem Kunstwert, wirken diese Andachtsbilder durch ihre Abgeklärtheit und Ruhe oft stärker als indische oder ostasiatische Statuen.



212. Vât Phixaijat in Bangkok



213. Pra-Tschedi Klang Nam im Menamstrom
(Nach K. Döhring)



214. Phra-Prang als Bai-Sema-Tabernakel im Vat Sampheng, Bangkok. (Nach K. Döhring.)

215. Inneres der Phra-Ra-bieng des Vat Suthat, Bangkok. (Nach K. Döhring.)

Literaturverzeichnis

Allgemeine Literatur: Hdb. v. Fergusson-Burgess-Phené Spiers History of Indian and Eastern Architecture, zit.: H. I. E. A., V. A. Smith, F. Benoit, L'architecture, L'Orient medieval et moderne (Manuels d'hist. de l'art, H. Laurens, Paris 1912); Général L. de Beylié, L'architecture Hindoue en Extrême-Orient (Paris, Leroux 1907); O. Höver, Indische Kunst (Jedermanns Bücherei, F. Hirt, Breslau 1923).

Ceylon: Arch. Surv. Reports pass.; Tennent, Ceylon 2 Bde.; Bell, Anurâdhapura and the North Centr. Prov. 7th Progr. Rep. (XII, 1896); Burl. Mag. 1920; Guide to Colombo Museum.

Java: Karl With, Java (Folkwang Verlag, 1920) daselbst S. 161f. ausführliches Lit.-Verz.; A. Hoenig, Das Formproblem des Borobodur (M. Nijhoff, Haag 1924).

Kambodscha und Tschampa: Lunet de Lajonquière, Inventaire descriptif des Monuments du Cambodje (Paris E. Léroux 1902, 3 Bde. u. Atlas), daselbst Verz. der Spezialliteratur f. die einzelnen Denkmäler; L. Fournereau et J. Porcher, Les ruines d'Angkor (E. Léroux 1890); G. Groslier, Arts et Archéologie Khmers, Fasc. I (A. Challamel 1921); ders., Recherches sur les Cambodgiens (Paris, Challamel 1921); J. Commaille, Angkor, O. Z. II; H. Parmentier, Inventaire descriptif des Monuments Čams de l'Annam, 2 Bde. u. Tafelband (Paris, Léroux 1909). J. Leuba, Les Chams et leur art (Brüssel, v. Oest 1923); H. Parmentier, Les sculptures Chames au Musée Tourane, Ars Asiatica IV (v. Oest 1922).

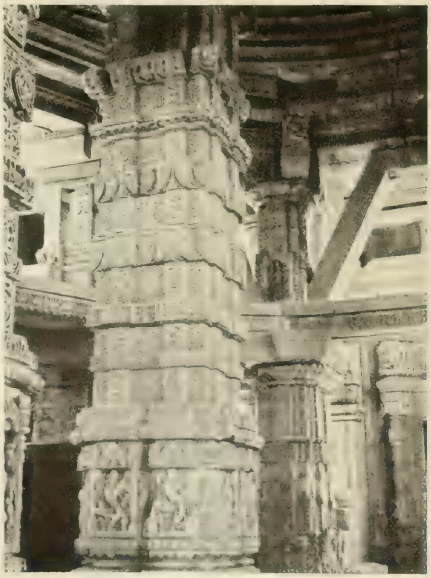
Birma: Général de Beylié, Prome et Samarra, Voyage Archéol. en Birmanie et en Mesopotamie (Paris, Léroux 1907). Th. H. Thomann, Pagan, Ein Jahrtausend buddhistischer Tempelkunst (W. Seifert, Heilbronn 1923).

Siam: K. Döhring, Buddhistische Tempelanlagen in Siam, 3 Bde. (Berlin 1920) mit Litt.-Verz. I, S. 286f.; ders. Siam 2 Bde. Folkwang-Verlag 1923-G. Müller-München). E. A. Voretzsch, Ueber altbudd. Plastik in Siam O. Z. V./VI.; A. Salmony, Sculpture in Siam (London 1925).

Schlußbetrachtung

Der beschränkte Umfang des Buches verbietet eine allseitige systematische Bearbeitung des gegebenen Stoffes, der in erster Linie, wenn auch z. T. auf das knappste, vorgeführt werden mußte. Auf Symbolik und Ikonographie konnten nur gelegentlich Streiflichter geworfen werden. Ihre systematische Bearbeitung ginge ja auch über den Rahmen dieses Handbuches hinaus. Über die Form der Baukunst wurde das Wichtigste gesagt (106 ff.). Dagegen erfordern Gestalten und Form der Plastik und Malerei noch eine kurze Betrachtung.

Der europäische Beschauer der indischen Plastik darf nie vergessen, daß sein nach äußeren Gesichtspunkten mehr oder weniger geschulter Beschauerstandpunkt dem indischen Kunstwerk nie gerecht werden kann. In ihrer tieferen Bedeutung ist die indische Götterdarstellung nur dem Eingeweihten verständlich und die Initiationsschlüssel sind durch die offizielle Wissenschaft nicht beziehbar. Der an die tatsächliche Erscheinung des Menschen dieses Planeten gebundene Anthropomorphismus der europäischen Kunst ist uns so in Fleisch und Blut übergegangen, daß wir über ein gewisses Befremden angesichts des transzendentalen Anthropomorphismus der Inder schwer hinwegkommen. Wie die Religion so ist auch die indische Plastik ein Mysterienkult, Darstellung höherer Kräfte, nicht persönlich gedachter Gottheiten und Darstellung der Gottesvereinigung. Viele Europäer fühlen sich zwar heute zu dieser „mysteriösen" Kunst rein gefühlsmäßig, gleichsam atavistisch hingezogen, können sie aber — ebensowenig wie die altchristliche — in ihrer tieferen Bedeutung verstehen, denn sie haben die Schlüssel zu den Toren, die zur Gottheit führen, längst verloren. Die griechische Plastik war nach auswärts gekehrt, der griechische Mystizismus wurde — so groß seine Rolle im religiösen Leben der Griechen war — nicht dargestellt. Die indische Plastik ist dagegen eine einwärts gekehrte, Ausdruck innerer geistiger Vorgänge, Symbol oft auch dann, wenn sie uns sehr sinnlich erscheint. Erst mit der indischen Plastik geht uns eine Ahnung von asiatischer Gotteseinstellung auf, wenn wir imstande sind, uns selbst auf sie einzustellen. Daß diese übrigens in ihren letzten und höchsten Äußerungen mit der europäischen eins ist, beweist der Ausdruck gottwärts gerichteter Liebe in der Bronze des Sundâra Mûrti Swâmi (Abb. 158), der in höchsten europäischen Kunstwerken, wie im Christus der Transfiguration Raffaels und in der Maria der Himmelfahrt Tizians auch erreicht ist.



216. Inneres der Vorhalle des Sâs-Bahû-Tempels in Gwâlior. (Phot. Diez.)

Diese Esoterik der gestaltenden Idee hinderte die Inder jedoch nicht an der Erreichung einer Plastizität, die unser formales Empfinden

direkt anspricht und daher auch bei uns leichter Verständnis findet, als die Gestalten an sich. Hier setzt die andere Seite der indischen Schöpferkraft ein, die dem Leben näher steht und der abstrakten gestaltenden Idee nun ihr eigenes Leben gibt. Während die Griechen, Renaissance- und Barockkünstler ihren Gestalten nur durch die Darstellung der Muskulatur Leben verleihen konnten, suchten die Inder das Leben des Kunstwerkes aus der Vorstellung der Lebensquelle, des Blutkreislaufes heraus zu gestalten. Die indische Kunst läßt Muskel und Knochen verschwinden zugunsten einer ununterbrochenen Rundung und Glätte aller Glieder, durch die das Leben hemmungslos fluten kann (vgl. St. Kramrisch, The expressivenis of Indian art, Journ. of the University of Calcutta, Vol. IX). Dem Muskelmanierismus der europäischen Kunst steht hier oft ein Manierismus lianenhaft kriechender, entspannter Glieder gegenüber. Im Gegensatz zur wissenschaftlich konstruierten „Anatomie" bildet die erfühlte Lebenskraft die Grundlage indischer Körperbildung. So fand der Inder seinen Weg über die naturalistische Individualform des menschlichen Körpers hinaus zu einer abstrakteren, aber essentielleren. Die europäischen Gestalten täuschen dem Beschauer durch die Dynamik ihrer meist vergewaltigten Glieder und durch das Pathos ihrer Gesten ein inneres Leben vor, während in den indischen das Leben im ewig gleichen Kreislauf durch den Körper zu fließen scheint, entsprechend dem in sich und Gott ruhenden, serenen Geisteszustand ihrer Menschen. Die indische Plastik besitzt, was der europäischen völlig fehlt, Plastizität der Form. Diese Plastizität ist nichts anderes als ein konsequentes Ergebnis der künstlerischen Einstellung. Im Gegensatz zum europäischen Künstler, der das Kunstwerk auf spekulativem Weg mit dem Verstande konzipiert, erschaut es der Inder in der Konzentration. In dieser erreicht er einen Transzustand, in dem er sein eigenes Körpergefühl verliert und sich mit dem Gegenstande seiner Konzeption identifiziert oder ihn visionär erschaut. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß es dafür bestimmte yogistische Methoden gibt. Daher runden und wölben, dehnen und spannen sich die Formen gleichsam von innen heraus. Aus dieser Einfühlung in das darzustellende Objekt bis zur Identifizierung mit ihm bei Aufhebung des Ichbewußtseins erklärt sich die unmittelbar überzeugende Lebendigkeit der vom indischen Bildhauer und Maler dargestellten Menschen und Tiere. Man vergleiche etwa den Panathenäen-Fries mit den Friesen des Borobodur, um die Polarität der klassisch-europäischen und der indischen Konzeption zu erfassen. Die Trimürti in Elephanta schwillt wie eine Vision aus dem Fels heraus (Abb. 151). Trotz ihrer menschlichen Formen ist sie ein übermenschliches Bildwerk, das der Gottheit gleich ins Riesenhafte weiter zu wachsen scheint, um schließlich kosmische Dimensionen anzunehmen, wie Vischnu in Ardschunas Vision in der Bhagavatgitâ (11. Gesang).

217. Devata Tschulakoka vom Zaun des Stûpa in Bharhut
(Nach Cunningham.)

218. Fries vom Kopfbalken des Zaunes von Bharhut. (Nach Cunningham.)

Diese Plastizität erstreckt sich auch auf die Malerei, deren Kompositionen nach den gleichen Grundsätzen konzipiert werden wie jene der Plastik (vgl. Mohendra Nath Dutt, Dissertation on Painting, Calcutta 1922). Die Gestalten der Adschantâfresken sind durchaus plastisch gerundet, Felsen und Mauern kubisch verräumlicht, die Pflanzen allseitig gekurvt (Abb. 165—169). In der Plastizität ist also die Form des indischen „Naturalismus" begründet, der im Gegensatz zum europäischen schöpferisch ist, weil er die Frucht eines inneren Erlebnisses der Natur ist. Durch sie erreicht der Inder die bewundernswerte, von der europäischen Kunst nie erreichte, saft- und kraftvolle Lebensfülle seiner Tiere und Pflanzen (Abb. 159ff.). Daraus erklärt sich aber auch das Fehlen der „Landschaft" in der bodenständig indischen Kunst. Denn nicht der Anblick der Natur bewegt die indische Schöpferkraft, sondern das Wirken der Naturkräfte selbst. „Die indische Kunst bringt daher die der Natur innewohnende Kraft zum Ausdruck, nicht die Ähnlichkeit der Formen. Und auf diese Weise drückt jede einzelne Kunstform den Geist der ganzen Natur aus. Schöpferkraft und Natur haben in der indischen Kunst einen eigenartigen Bund geschlossen. Die Kunst setzte die Natur fort und sublimierte sie durch ihre Schöpferkraft. Dieser Prozeß ist notwendigerweise von einer Weiterentwicklung der Naturgestalten begleitet" (Kramrisch l. c.). Eines der für das Antlitz der indischen Kunst einschneidendsten Resultate dieses Prozesses war die Vielgliedrigkeit. Eben weil die Menschen im Leben nicht mehr als zwei Arme haben, bekamen die Götter deren mehrere, denn die Natur erschafft keine Götter, die Kunst aber soll über die Natur hinaus gehen. Wurden zu diesem Zweck schon in der ägyptischen und

219. Fries vom Kopfbalken des Zaunes von Bharhut. (Nach Cunningham.)

220. Kurunga Miga Dschâtaka aus Bharhut.
(Nach Cunningham.)

221. Reliefmedaillon mit Affenscene aus Bharhut.
(Nach Cunningham.)

assyrischen Kunst Mensch und Tier zu göttlichen Gestalten kombiniert, so schufen die Inder die Vielgliedrigkeit. Der ägypto-assyrische Gott ist eine mythische Mischung, der indische eine neue Kreation. Man sollte glauben, daß der an Flügelwesen, wie Engel, längst gewohnte europäische Beschauer auch über die Vielgliedrigkeit als über etwas künstlerisch Selbstverständliches leicht hinauskommt, dem ist jedoch nicht so. Mit der Erhöhung der mechanischen Kapazität der Gottheit über den Menschen durch Flügel, die ihr die Beherrschung des Luftraumes zusichern, fand sich der europäische Beschauer als mit etwas im Tierreich schon Vorgebildeten, verstandesmäßig Begreiflichen viel leichter ab, als mit der Darstellung der mannigfachen spirituellen Energien der Gottheit durch die Vielgliedrigkeit.

Die Entwicklung oder besser den Ablauf der indischen Kunst heute schon auch nur annähernd zu schildern, wie er in Wirklichkeit stattgefunden hat, ist mangels entsprechender Vorarbeiten noch nicht möglich. Welche Lücken noch auszufüllen sind, erhellt z. T. auch aus dem Texte dieses Buches, wo auf offene Probleme mehrfach hingewiesen wurde. Hier können nur einige Gesichtspunkte aufgezeigt werden.

Zur Erleichterung des Überblicks über jeden geschichtlichen Ablauf bedienen sich die Historiker der Periodisierung. Für die indische Kunst läßt sich vom religionsgeschichtlichen Standpunkt aus folgende Dreiteilung der Abfolge aufstellen: 1. die Kunst der vedischen Zeit, 2. die buddhistische Kunst, 3. die neubrahmanische Kunst. Von der vedischen Kunst sind keine unmittelbaren Denkmäler erhalten, da ihr Material vorwiegend Holz war. Trotzdem läßt sie sich auf Grund literarischer Überlieferungen und vor allem auf Grund ihres petrifizierten Weiterlebens an den Felsfassaden der Tschaityas, sowie aus der Ausstattung der ältesten Stûpen rekonstruieren und zu einer recht klaren Vorstellung bringen (vgl. S. 88ff.). Aus den Folgen von Zäunen, Gittern, Gesimsen, Sonnenfenstern und Zinnen, mit welchen die Tschaityafassaden ornamental geschmückt sind (Abb. 22), spricht die patriarchalische Kunst der alten Inder mit ihrer tieferen Symbolik zu uns. Materialmäßig ganz im Holz, im Urmaterial der bauenden Menschheit wurzelnd,

222. Umwallung und Anbetung eines Stûpa aus Bharhut
(Nach Cunningham.)

also aus organischen Elementen von triebhafter Eigengestalt erbaut, war diese Kunst selbst ein durchaus organisch-primäres Gewächs, von der Urwüchsigkeit der Naturprodukte und so wie diese den kosmischen Gesetzen im höheren Sinn wieder symbolhaft freiwillig untertan. Eine Kunst voll von kosmischer Seelenhaftigkeit, also von dem was wir „Inhalt" zu nennen pflegen; Erguß nicht einer Einzelseele, sondern eines ehrfürchtig seiner umgebenden Natur verhafteten, diese vergöttlichenden Volkes. Denn wo könnte man mehr „Inhalt" suchen als hier, wo jeder Zaun die göttliche Dreiheit, jedes Sonnenfenster den Sonnengott, die Zinnen das göttliche Feuer verkünden, ob sie nun vedisch-brahmanisch oder buddhistisch ausgelegt werden? Das ist jener vom Einzelkünstler unabhängige, vom Handwerker nur vermittelte, aber von einem Volk getragene höhere „Inhalt", den Spengler als „Weltseele" bezeichnet hat. Es ist uns keine zweite Frühkunst erhalten, die so wie diese indo-vedische das vom Priestertum bewahrte und in sanktionierten Vorschriften niedergelegte Bauritual noch unmittelbar durchleuchten läßt; denn hier ist es durch die auch im Stein noch lebendigen Holzformen sinnlich unmittelbar wahrnehmbar geblieben, während es in Ägypten und Babylonien erst in einer weit späteren Phase in die stark oder völlig abstrakten Stein- und Ziegelbauten geheimnisvoll eingebunden erscheint. Darin liegt die historische Bedeutung der vedischen Kunst, ihre Stellung nicht nur in der indischen, sondern in der weltgeschichtlichen Entwicklung, soweit sie sich in der Kunst verewigt hat, beschlossen.

Der Buddhismus brachte zunächst nichts von eigenen Gestalten in die vedische Kunst. Sein prominentester Bautyp, der Stûpa, war ein altindischer Symbolbau und seine Erhaltung bis in unsere Tage durch seine Monumentalisierung ist nicht nur vom kunst- sondern vom menschheitsgeschichtlichen Standpunkte eine der wichtigsten Taten Ashokas. Im Stûpa ist uns eines der urtümlichsten und tiefsten kosmischen Symbole erhalten, die die Menschheit in ihren Urzeiten aus ihrer heiligen Scheu vor den Wundern der gebärenden Welt gestaltet hat und dieses Symbol wäre uns ohne den Buddhismus wohl unwiederbringlich verloren gegangen. Denn von den volkstümlichen Kultstätten und Symbolbauten der vedischen Periode wissen wir nichts, da die literarischen Strata dieser Kultur relativ jung sind und davon nicht reden. Aus den sublimen Weisheitssprüchen des Rigveda, wie etwa aus dem „Fragehymnus", dürfen wir doch wohl keinen Rückschluß auf die indische Volksreligion im letzten Jahrtausend vor u. Ae. machen. Erhalten ist uns nur höchste Brahmanenweisheit, alles andere ist verloren oder wäre es, wenn uns nicht die Höhlenbauten und Stûpen der Frühzeit verrieten, daß sie von einer älteren Religionsstufe übernommen wurden, die in der buddhistischen Kunst weiterlebte. Der Stûpa muß wohl als Symbol des stofflichen Urmuttertums und Urgrundes aller Dinge, als das monumentalisierte Weltenei angesehen werden, in dem ja auch Brahma wohnte, bevor er die Welt schuf, und in den daher in

223. Der mittlere Architrav des Südtores in Sântschi

mahâyanistischer Zeit auch der Adhi-Buddha als Statue eingemauert wurde. Da der Stûpenverehrung ein uralter, chthonischer Kult zugrunde lag, formte man auch in buddhistischer Zeit noch Höhlenstûpen, wie in Guntupalle u. a. O. (Abb. 35). Nur von diesem Gesichtspunkte aus sind diese unterirdischen Kultbauten erklärlich, werden aber in diesem Lichte gesehen allerdings die merkwürdigsten, erstaunlichsten Kultsymbolbauten, die uns auf Erden erhalten sind. Neben dieser ihrer urtümlichen Symbolhaftigkeit verliert die buddhistische Umdeutung an Gewicht. Kunsthistorisch wurde diese Tradition erst dann von Bedeutung, als sie zu so bewundernswerten technischen und formalen Evolutionen führte, wie sie die unterirdischen Riesentempel, die Tschaityahallen repräsentieren, deren mysteriöses Dunkel erst in dieser Beleuchtung als Kultstätten einer längst verschollenen stofflich-tellurischen Religionsstufe aufgehellt und logisch faßbar wird. Die an Straßenkreuzungen errichteten und verehrten Stûpen, deren kultische Pflege Gautama Buddha selbst seinen Jüngern empfahl (vgl. S. 14) erklären sich, weil Kreuzungspunkte in allen alten, atlantischen Kulturen die Begegnung der beiden Geschlechter symbolisierten und z. B. in Griechenland der Hekate geweiht waren.

Aber auch die beiden wichtigsten Kultbautypen der dritten religiösen Periode der indischen Baukunst, der neubrahmanischen, in der die altindische Götterlehre ihre letzte Evolution und auch ihre Rückbildung zum hemmungslosen Polytheismus und Fetischismus nahm, sind nur aus jenem uralten chthonisch verhafteten, tellurischen Kult erklärbar, die Gestalten des Shikhara- und Vimânatempels. Die S. 43 ff. besprochene Zuweisung des Shikharatempels an Vischnu, des Vimânatempels an Shiva trifft trotz aller späteren Vermischung hinsichtlich des Ursprunges wohl das Richtige: Vischnu und Shiva sind bereits mythologische Derivate jenes Urdualismus, in dem die Religionen jugendlicher Kulturen wurzeln. Wie in Griechenland Ei und Pyramide, Muttertum

224. Der untere Architrav des Westtores in Sântschi. (Nach Arch. Survey of India.)

225. Relieffragment aus Amarâvatî

226. Fassade des Tschaitya XIX in Adschantâ

und Vatertum, Stoff und Kraft, lunarische und solarische Stufe, Dionysos und Apoll symbolisieren, so vertritt in Indien Vischnu-Apollo das solarische Vatertum und Shiva-Dionysos das lunarische Muttertum. Jenem gehört die Shikhara-Pyramide, der Bara Deul des Orissatempels, diesem der erhöhte Stûpa, das Weltei. In keiner anderen Architektur hat sich dieser Dualismus so klar manifestiert. Kann man sich einen schlagenderen Beweis für den chthonisch-tellurischen Ursprung des indischen Kultes vorstellen, als die rituale Benennung der Tempelzelle als *garbha-griha*, d. i. „Mutterleib"? Mit den billig gewordenen „Raum- und Masse"-Analysen unserer Seminare läßt sich eben nicht jede Kunst befriedigend erklären und die Raumlosigkeit der indischen Kunst steckt in tieferen, als formal erklärbaren Gegebenheiten. Ein durchaus der Materie und dem finsteren Mutterschoße verhafteter Kult kann keine weiten hellen Räume brauchen, also keine Raumkunst schaffen. Als der Islam neue religiöse Ideen brachte, war auch in Indien die Raumkunst geboren, ja man schuf Räume, die, wie der Gol Gumbâz, in Europa ihresgleichen suchen und sie vielleicht nur in der Aja Sofia finden.

So sehen wir, wie die indische Baukunst als Kultsymbol aus einer ureigenen Wurzel aufwächst und sich mit logischer Folgerichtigkeit entwickelt. Für ihre stilistische Entwicklung brauchen wir allerdings andere Gesichtspunkte als die oben gegebenen. Was für eine Einteilung läge da uns europäischen Beschauern näher, als die bei uns übliche Evolutionsskala von der Klassik über die Gotik zum Barock? Sie wurde auch tatsächlich bereits angewendet (vgl. O. Höver, Indische Kunst in „Jedermanns Bücherei" Breslau). W. Cohn und O. Höver stellten die

227. Reliefstûpa von der Basis des Stûpa in Amarâvatî. (Nach Fergusson.)

Unterordnung auch der indischen Kunst unter dem Zwang jenes Ablaufgesetzes fest, den die bisherige Kunstgeschichte für Europa aufgestellt hat, und Höver spricht analog dazu von einer nordindischen „Horizontalgotik" und einem südindischen „Barock". Man kann diesen beiden Stilkomplexen eine vedische Klassik voranstellen, als erste große Blütezeit der vollkommenen Vollendung und Ausgeglichenheit innerhalb der gegebenen Richtungs- und Bewegungselemente, der Horizontalen, Vertikalen und des Bogens oder Kreises. Die erste Manifestation der indokosmischen Weltanschauung war damit beschlossen und eine zweite konnte und mußte beginnen, wenn nicht Stillstand, sondern Entwicklung zustande kommen sollte. Diese zweite Stufe der künstlerischen Manifestation mußte aus einer Potenzierung der ersten entstehen. Die Einheit der ersten mußte sich spalten oder polarisieren in die männliche Pyramide des Shikhara und den weiblichen Omphalos-Stûpa des Vimâna. An Stelle des Einen zweigeschlechtlichen Brahma, der im Stûpa wohnte, mußten sich der männliche Vischnu und Shiva, dessen latente Geschlechtlichkeit seine weiblichen Shaktis (z. B. Durgâ, Abb. 192) doch deutlich genug anzeigen und architektonisch manifestieren. Das war die esoterische, in der kosmischen Weltanschauung begründete

228. Vischnu, Museum in Râdschshahi
(Nach St. Kamrisch.)

Entwicklung. Sie war mit der zweiten Stufe, der Spaltung noch nicht zu Ende. Auch die Wiedervereinigung mußte sich notwendig vollziehen und vollzog sich im sogenannten Tschalukyastil am Plateau von Dekkan (vgl. S. 69ff.). Diese Evolution war eine gesetzmäßige, ihre Schauplätze dagegen waren, wie immer, von der politischen Machtverteilung abhängig und haben wenig zu sagen. Eine wirklich zutreffende Benennung der Stile aber, die diese innere Evolution zeitigte, ist mit unserer europäischen Nomenklatur nicht möglich. Mag der Begriff „Horizontalgotik" trotz seiner immanenten Antithese noch hingenommen werden, so können wir doch keinesfalls alle Bauten von den spätklassischen Rathas von Mavalipuram bis zu den Tempeln von Mysore oder Madras auf einen Nenner bringen, den wir „Barock" bezeichnen. Zweifellos liegt auch im indischen Kunstgeschehen „immanente Gesetzlichkeit", sie liegt jedoch, wie eben entwickelt wurde, in der geistigen Einstellung zum Kosmos beschlossen und läßt sich daher nie restlos unter unsere von außen hineingetragenen, nicht aber von innen herausgeholten „Grundbegriffe" oder Stilbezeichnungen unterbringen. Wenn diese z. T. auch für den indischen Ablauf anwendbar sind, so liegt dies in der beiderseits geltenden Gesetzmäßigkeit der Menschheitsentwicklung begründet. Insofern könnten wir auch in Indien von gotischen, barocken und rokokohaften Erscheinungen sprechen, von letzteren, wie Höver treffend bemerkt, in Siam, als dem einzigen Land, wo sich die Kunst bis in unsere Tage ausleben konnte, doch bleibt man wohl besser bei den schon eingeführten, topographisch-rassenmäßigen Bezeichnungen der Engländer, wenn sie auch nur halb richtig sind, solange nicht die einzig richtigen gefunden sind.

Ebenso wie die Gestalt des Stûpa, beweist das Schönheitsideal in der indischen Plastik den Ursprung in einer uralten mutterrechtlichen Zivilisation. In Indien allein hat sich das paläolithische, vorarische Ideal der Weiblichkeit bis in historische Zeit erhalten und entwickelt. Die übertriebenen Formen einer „Venus von Willendorf" wurden wohl in ästhetische Grenzen gebracht, doch die weiblichen Figuren von Bharhut verraten mit ihren stark ausladenden Hüften und vollen Brüsten noch deutlich ihre Herkunft (Abb. 217). Und auf dieser Stufe ist die Darstellung des Weibes in Indien, trotz zeitweiser Abschwächungen, stehen geblieben (Abb. 229). Neben dieser lebensvollen Sinnlichkeit konnte sich die wohl auf arischen Einschlag zurückgehende

Symbolik der frühbuddhistischen Kunst nicht dauernd halten. Sie, die anfangs die Darstellung Buddhas verhinderte und ersetzte, mußte bald in den Hintergrund treten zugunsten eines überquellenden Anthropomorphismus göttlicher Vorstellungen. Mit der Kenntnis ihrer tiefen Bedeutung schwanden Verständnis und Interesse für die kosmische Symbolik. Nicht der Apollo-Buddha der Gandhâra-Kunst, sondern die Freude an der Versinnlichung göttlicher Vorstellungen führten zur Darstellung des Buddha und des gesamten späteren Götterheeres. Und die Kreation des Kanon für die Buddhafigur war der entscheidende historische Schritt von der symbolischen zur anthropomorphen religiösen Kunst in Indien. In diesem Kanon offenbarte sich aber auch die eigentümlich indische Angleichung sinnlicher und abstrakter Elemente im Kunstwerk, die ihm seine unantastbare, hohe Stellung verleiht. Die Symbolik wurde nicht gänzlich verworfen, nur an die menschliche Gottesgestalt gebunden. Nie wurde Buddha, wurden Vischnu und Shiva in der indischen Kunst Menschen wie Christus in den rationalistischen Perioden der europäischen, ihre hohe Stellung blieb ihnen stets gewahrt.

229. Gangâ. Museum in Râdschshahi
(Nach Kramrisch.)

Die Plastik tritt uns schon in den frühbuddhistischen Denkmälern in einer Reife entgegen, die eine lange vorhergegangene Entwicklung voraussetzt. Wie rapid sie sich in der Blütezeit des Buddhismus weiter vollzieht, zeigen die Reliefs von Sântschî und Amarâvatî. Die in Abb. 223 und 224 nach Sir Marshall gegenübergestellten Reliefs vom Südtor und Westtor in Sântschî demonstrieren uns deutlich die sehr verschiedenen Stilrichtungen, die hier nebeneinander wetteiferten und eine rasche Entwicklung verbürgten. Auf dem riesengroßen Schauplatze jedoch, in dem sich der Ablauf der indischen Kunst vollzog, kann niemals von einer einheitlichen geschlossenen Entwicklung die Rede sein, sondern nur von einer größeren Zahl von lokalen Abläufen, deren Zusammenhänge noch lange nicht genügend erforscht sind, um Resultate zu ziehen. Daher mußte es vorläufig mit der Aufzeigung der Höchstleistungen sein Bewenden haben. Soviel aber kann gesagt werden, daß die indische Kunst im Gegensatz zur europäischen und ostasiatischen, die beide zwischen zwei Polen, einem geistigen und einem rationalen schwankend, ihren Ablauf nahmen, konsequent den einen, ihr innewohnenden Weg verfolgte. Ein Schwanken der Gottesdarstellung, wie wir es in Europa sehen, wo Christus und Maria bald in rein spiritueller, bald in irdischer Gestalt erscheinen, gibt es in Indien nicht: Die einmal kanonisch festgelegten Gottheitsdarstellungen, der sitzende und stehende Buddha, der tanzende Shiva u. a. blieben unveränderlich bis heute. Wie eigenartig aber Indien auf fremde Einflüsse reagierte und sie verarbeitete, zeigen die frühbuddhistische Plastik und die *Rag-mala* Malerei (Abb. 171). Beide ließen sich von außen anregen, schufen aber ihre eigenen Gestalten und Formen. So schreitet die indische Kunst im Gegensatz zum Zickzackweg der europäischen von expansiven zu intensiven und von intensiven zu expansiven Perioden fort.

230. Reliefmedaillon mit dem Miga-Dschâtaka aus Bharhut. (Nach Cunningham.)

231. Reliefmedaillon von Amarâvâti.

Register

(Orte, Namen, Sachen, Begriffe)

Abhaya s. mudras 120
Abhayagiri-Ruwanweli 154
Abu s. Mount Abu
Adam, L. 132
Adinâth 78 f.
adrishtam (unsichtbare Welt) 139
Adschantâ 8, 10, **34**, **36** ff., 76, 83, 95 ff., 99, **124**, 135, **136** ff., **139** ff., **142** f., 148
Adschâtashatru s. Pfeiler 100
Adschivika (Sekte) 26
Adschmir 84, 145
Ägypten 94, 107, 149, 166
ägyptisch 99, 106, 117, 148 f., 167
Afghanistan (afghanisch) 3, 5, 84, 114, 148
Affen 146
Agni 80, 125
agniçala (gemeinsames Wohngemach) 80
Agra 83, 100, 117, 144
Ahmedabad 77
Aihole 50, 66, 74
Aiyar Natesa V. 125
âkâsha (Äther) 125
Âkâsha-garbha (Ätherträger) 126
Akbar 83, 101, 148 f.
Alaeddin Khilidsch 78
Alberuni 5
Alexander d. Gr. 1, 100, 110, 115
alexandrinisch 90
Allahâbâd 4, 9, 12
Almora 145
Altar 95, 98 f.
Amalaka 43, 46, 49, 97 ff., 105 f.
Amlaka-silâ (Zwischenplatten) 52, 105
âmalasâra (d. reine Kern) 43
Amaranâth 54
Amarâvati 10, 18, 19, 21, 25, 58, 79, 90, 95, **116** f., 129, 137
Amarkantak 55
Ambarnâtha 77 f.
Amber 84
Amitâbha 84, 114, 115, 198
Amôghavarscha (König) 10
Amrita (Lebenselixier) 99, 102, 167
amritakalasha (Taugefäß) 43
Anahilawada 78
Ananda 14, 155, 171, 173
Ananta (Schlange) 129
Ananta Shayana s. Vishnu 122
Anarthapâgas 51 ff., 104 f.
anda (Ei, Kuppel) 13, 183
Anderson, C. W. 151
Andhradynastie 3, 6, 9 f.
andschali (gefaltete Hände) 137
Angkor Thom 164 f., **166** f.
Angkor Vât 130, 163 ff., **166**
Annam 153, 162 ff.
antarâla (Vorhalle) 66, 68, 76, 163
antaravasaka (Untergewand) 120
Anurâdhapura 3, 83, 143, 153 f.
Apsaras (himml. Tänzerinnen) 73 166
Arcot (Distrikt 97)
Ardaschir I. 6
Ardhamandapam 56, 60
Ardschuna 55, 58 f., s. a. Rath
Arier 153
— Indo 42, 44, 94, 130, 144
arisch 13, 42, 99, 144, 153
— indo 29, 69, 81, 99
Arrian 89
Artha Shastra 3, 44
Âryavârta 41 f., 45, 50
asâna (liegendes Götterbild) 54
Ashoka 3 f., 7, 9, 11 f., 26, 28, 33, **44**, 60, 90, 95 f., 101, 110, 111 f., 133, 154
Ashvamedha (Pferdeopfer) 6
Asien (asiatisch) 107, 111, 114, 148
— Ost 13, 114 f., 119, 148
Assyrien (assyrisch) 113, 166
Atharvaveda 80, 84, 89
Atman 108, 119
Aureole 101, s. a. Nimbus
Ausdruck 106
Avalokitêshvara s. Shiva
Avatars 57, 122, 147
Ayengar Krishnaswami S. 45
Ayodhyâ (s. a. Oudh) 7, **44**
Ayuthia 174

Babar 84, 148
Babishya s. Suranas 91
Babylonien 1, 100, 107, 157, 169
babylonisch 83, 90
Backstein s. Ziegel
Badakschan 123
Bâdâmi 10, **65** f., 74, 124
Bagh (Dorf) 143
Bagirâthas s. Bhagirâtha
Bahur 62
Bakheng 166
Bakhirâ 12
Baktrien 5, 20, 111, 136
baktrisch 5, 113
— indo 11
baktropersisch 111
Balkh 26
Bali 129
Balustrade (vedika) 60, 94, 106
Bambus 8, 13, 25, 45, 80, 92, 95, 100 f., 106
Banerjee, R. D. 49
Bangkok 174
Bantai Kedei 166
Baphuon 163
Bara-Deul 41, 51, 53, 104 ff.
Barabar Hills 30, 111
Bär 130
Barhut s. Bharhut
Barnett, D. L. 10, 153
Baum, hl. 112, s. Ashoka
Baustoffe **88** ff., 92 (s. a. Bambus, Holz, Lehm, Rohr, Stein, Stroh, Ziegel)
Bayon 163, 164 ff., **167**
Beal 5
Bedsâ 35, 38, 46
Bell, H. P. S. 151
Beludschistan 3
Belûr 72 f., 78, **132**
Benares 4, 19, 46 51, 55 f., 112, 118 f.
Bendall, C. 151
Beng Mêalea 166 f.

Bengalen (bengalisch) 3, 9, 89, 100, 131, 143
Bengali s. Haus 89, 100, 106, 145
Benoit 169
Besnagar 12 f., 110, 112
Beylié 173, 155
Bhadeshvara 77
Bhadscha 33, 35, 38, 95, 113
Bhâgavata-Purâna 129 f.
Bhagiratha, König, s. Herabkunft der Gangâ 61, 130 f., 148
Bhairava s. Shiva 69
Bhakti (fromme Hingebung) 132
Bhandarkar, D. D. R 46
Bharhut 3, 18 f., 21, 22 f., 33, 41, 60, 66 80 ff., 89, 95, 97 f., 100, 111 f., 116, 135, 137
Bhilsâr 14, 44, 49
Bhima s. Rath 55, 58 ff.
Bhita 90
Bho (Nischen) 105 f.
— Nârâyana 105
— Sauma (Lotos) 105
Bhoga-mandir (Opferhalle) 53, 106
Bhopâl 14, 123 f.
bhumi (Stockwerke) 53, 105
Bhumidevi 122
Bhuvanêshvara 51, 53, 56, 69, 105
Bibliotheken, altindische 173
Bidschanagar 61, 62 ff.
Bidschapûr 84, 100
Bihâr 9, 26, 117
Bikaner 148
Bimbisâra 1, 90, 93
Binndisch 162
Bilderschrift, altindische 90
Birma Birmanen 5, 13, 20, 25, 44, 66, 74, 84, 90, 114, 153, 158, 168 ff., 171
birmanisch 6, 66, 90, 170 f.
Bloch, T. 133 f.
Blochet, E. 151
bodhi (Erleuchtung) 66
Bodhibaum, s. a. ficus religosa, 4, 25, 48, 101
Bodh Gayâ 4, 6, 21, 43, 66, 90, 97, 111 f.
Bodhisattva 6, 12, 14, 115, 118, 120, 121, 136, 140 ff.
bodigai 103
Bogen 92, 101
— Spitz 92
Bombay 33, 37, 54, 65, 78
Boro-Budur 20 f., 134, 153, 155 f., 157 f.
bôt (Haupttempel) 174
Brahmâ 5, 8, 49, 59, 66 ff., 72, 76, 80, 84, 99 f., 122 f., 125, 130
Brahmâ-Tschaturmukha 49, 124 f.
Brahmakânda 98
Brahmanen 4 f., 9 f., 42, 46 f., 49, 62, 67, 74, 78 ff., 121 f., 128, 162
Brahmanismus 7, 50
brahmanisch 6 f., 13, 26, 38, 50 f., 67, 74, 77 ff., 121, 122, 128 f., 152, 157, 166
Brahmî 111
Brahmins 104
Bringhi (Skelett) 127
Bronze 131 f., 159, 172, 175
Bronzen, Klein-Indische 132 f., 175
Brown, P. 151
Buddha 1, 4 ff., 8, 11, 14, 18, 20, 23, 25, 28, 37 f., 40, 54 f., 57, 76, 82, 90, 95 ff., 98 ff., 112, 114 ff., 118, 119, 120 f., 135 ff., 154, 169 ff., 174 f. – Dhyani Amitabha 115, 121 – Gautama 4, 25, 114 f., 137 – als Guru (stehend) 114, 119 ff., 175 – Maitreya 25, 120 – Padmasana 115 – Sakyamani 5 – Sarnath 120 – Tausend 37 – Yogi (sitzend) 114, 119
Buddhatscharita 6
Buddhismus 3 ff., 7 ff., 15, 28 f., 46 f., 50, 58, 66, 74, 94 f., 100 f., 143, 155, 162, 168
Buddhisten 4, 7, 57, 67, 74, 152, 168, 170
buddhistisch 5, 7, 12 ff., 21, 24 ff., 28, 36 f., 40, 42, 46, 50 57 f., 60, 66, 68 f., 74, 81, 83, 90, 92, 94, 98, 101 f., 104, 114 f., 118 f., 121 f., 127 f., 132 f., 136, 143, 153, 166, 171, 175 – graco 114, 135 f. – indo 107
Buland Dârwâze 100
Bundelkhand 88
Burgess, J. 25 f., 33, 35, 40, 51, 57, 77 f., 124, 142, 151, s. a, Fergusson-Burgess

Calcutta 22, 110 f., 114
Cambodscha 121, 130, 153, 156 f., 162 f., 165 f., 169, 174
candra (Mond) 1
Cassirer, 132
Cauveryfluß 63
Ceylon, ceylonesisch 3 f., 6, 20, 30, 74, 83 f., 118, 132, 134, 143, 145, 153, 161
chakra (Rad der Lehre) 11, s. a. Rad
Champaner 77
Charani s. Deul 105
chattra (Baldachin) 8, 11, s. Tschattri
chaultri (Châwâdis) 64
chây (Schattendach) 76
chi (aufhäufen) 26
China 21, 94, 100, 119 – Indo 162
Chinesen, chinesisch 1, 5, 8 f., 114, 135, 143, 150, 155, 162, 173
Chiorit 91
Chosroes II. 10
Chotscho 173
Chunâr 111
Chunnam 44
cittigâram (Bildergalerie) 83, 133
Cohn, W. 114, 122, 124, 128 ff., 132, 135, 184
Condschiveram 62
Conjeeveram s. Kântschi 10, 60
Coomaraswamy 44, 132, 137, 144 ff., 148 f., 151
Coromandel 65
Cudu (Antefixe) 72
Cunningham 18 f., 22 ff., 26, 44, 49 f.
Curtius, Ernst 114

Dabhoi 78
Dach, Dächer 26, 48, 51, 54 f., 57, 100, 104 – Giebel 60, 76, 159 – Kuppel 53, 63, 101 f., 105 – Pyramiden 52, 73, 156, 159, 162 f. — Tonnen 89, 104, 164 – Wohn 66 – Zelt 37 – s. a. Sâyâna 55
Dâgabas, Dâgôbas 13, 20 f., 27, 37 46, 95, 108, 133, 154, 159
Dahala 55
Dakschinâpatha 8, 41
dakschinâvartha (Locken) 120
Dalavânûr 61
Dambadeniya (Ceylon) 153
Dambal 71
Damêkh s. Dhamêkh 118, s. a. Stûpen
Dämonen 10, 24 f., 53, 99, 101, 109, 122, 127, 131, 166
Dämonismus 109
Dandan-Uylik 143
Darius I, 95, 97
Datiyâ 88
Datura 99, 148
Decke 26, 92
Deckengemälde s. Malerei 138 ff.
Dekhan (Dekkan) 8 ff., 41 f., 77, 128
Delhi 8, 13, 84, 92, 144 f.
Delphinelefanten s. Makaras 72
Deogarh 49, 122, 129
deul (Tempel) 78
Deul 51 – Bara 41, 51, 53, 104 ff. – Pida 52, 104, 106
Deussen 131
Devas 95, 119, 144
Devâtas 24, 36, 141, 164
Devis 51, 53
Dhamêkh s. Stupen 19, 118
dhamma s. Dharma
Dhârâsînvâ 74
Dharma 3 f., 8, 95, 98, 119
Dharmapâlas 112
Dharmarâdscha 19 f., 46, 48, 58 f. s a. Rat
Dharmaradschika 136
Dharma Tschakra s. Mudra 115, 119, 138
Dharwardistrikt 70 f.
dhâtugarba s. Reliquien
Dholka 77
Dhamar Lenâ (Höhle) 67, 124
Dhyâni-Mudras 18, 115, 121, s. a. Mudras
Dig 84
Digambara s. Dshaina 10
Dikpâlas 51, 53, 104
Divâkara Pandit 167
Dilwâra 78
Döhring, K. 152
Drache 23, 48, 101, 162, 171 – – Fisch s. makaras
Drachenzahn s. Ornamentik 83
Draupadi s. Rath 58
Drâvidha 41 f., 59, 153
dravidisch 42 f., 59, 64, 69, 97, 102 ff., 109, 117, 109 f., 129, 153
Dreizack 58, 68
drishtam (d. sichtbare Welt) 39
Dschagamohana (Audienzhalle) 51 ff., 104, 106, 162
Dschagannâth s. Vischnu 53
Dschagannath Sâbha 74, 76
Dschagat Sing 90 s. Stupa
Dschelnângiri Mahall 100
Dschaina, Dschainas 1, 10, 13, 46, 53, 58, 67, 72, 74 ff., 77 ff., 100, 113, 127, 134, 144 f.
Dschainistisch 14, 42, 50, 66, 69, 74, 76 f.
Dschambhala 118, s. a. Kûbera
Dschamalgarhi Sikri 114
Dschambu Keshvara 62 f.
Dschammu 145
Dschangha 104 f.
Dschaso, C. J. 49
Dschâtakas 23 f., 82 f., 90, 112, 118, 133, 136 ff., 173
Dschelnângir 149 f.
Dschelnângiri Mahall 100
Dschetawanarama s. Dûgota 159
Dschina (Sieger) 76
Dschogimaunle 133 f.
Dschunnar 37
Dumar Lena 67, 124
Durbar 51, 136, 150
Durgâ 10, 59 99, 126, 153, 161 f.
Durbar (Audienz) 136
Duroiselle, G. 152
Dutt Monendra Nath 180
Dutt. Romesch Chunder 10
Duttha Gâmani, König 3, 133
dvar (dvâra) Tür 80
Dvârapâlas 61, 64, 106, 126, 129

Eber 122, 129
Edelsteine 6 – fünf, Halsband s. Juwelen 126
Edikt Saulen 11 f.
ehern 3, 30, 83, 154, s. a. Palast
Eisen, eisern 13, 92, 121
Ekaratha s. Deul 104
Ekbatana 3
Elefant 11 f., 23 f., 36, 47, 57, 65, 68 ff., 72, 78, 98 f., 105, 112 f., 123, 138, 144, 146, 164 – Delphin s. Makaras 72 – Schaddanta 112, 137
Elemente 126
Elephanta 66 f., 99, 124 f., 126, 129, 131, 145
Elûra 10, 37, 39 f., 46, 48, 66, 67, 79 f., 94, 96, 99, 108, 124 f., 126, 129, 131, 142, 145
Entwicklung s. Stile 113, 150
Eran 13, 49
Erz s. ehern
etruskisch 91
europäisch 150

Fa-hien 1, 4 f., 7, 116
Fahrzeug s. vahana 25
Farbe 109
Farbengebung 134 ff., 142, 148 ff.
Fathpûr Sikri 83 f., 100 f.
Feige s. ficus
Felchia, G 152
Felsenbauten 26, 28, 46, 58 ff., 68 ff., 95 ff., 111, 113 ff., 123 ff., 136 ff. s. a. Klöster, Tempel Tschaitya Vihâra
Felsenplastik 113, 123, 129
Fenster 27, 35, 53, 70, 82, 95, 106, 164 – Gitter 95 – Hufeisen 21, 134 – Kloster (clerestory) 106 – Sonnen 27 f., 53, 55, 60, 66, 69 94, 95, 100 ff.
Fergusson, James 19, 25 f., 42, 100
Fergusson-Burgess 11, 19, 27, 29, 33, 40, 51, 53, 63, 69, 79, 85 f., 124
ficus (Feige) 80, 112
ficus religiosa 80, 87, 101, s. a. Boddhibaum
Fleet 142
Fliesen 73, 87 f., 90, 170, 173
Friese 12, 37, 69, 72, 102, 137 f.
Form der ind. Baukunst 106
Fox-Strangways, A. H. 152
Foucher, A., 5, 14, 20, 26, 38, 40, 92, 112, 115 f., 136, 152
Francke 152
Führer, Dr. 46

Gadag 71
Ganse 12 f., 139
Gandhara 6, 19, 26, 37 f., 92, 102, 112, 114 ff., 118, 125, 135 f.
Gandharven 115
Ganescha 60, 68, 148
Gangâ 8 f., 130 ff., 148 – Geburt der 148 – Herabkunft der 61, 128, 130 f.
Gangaikondapuram 63
Ganges 8 f., 89 f., 100, 117, 168
Ganguly, M. M. 44, 90 f., 94, 98 ff., 104, 106, 111, 152
garbha griha 41, 55, f., 68, 78
Garten 84, 150
Garhwâs 138
Garuda 12 f., 164
Gaur 100
Gaurakuri 146, s. a. Ragini
Gautama s. Buddha 1, 25, 114, 137, 168, 171 f.
Gautami putra 98
Gayâ 1, 4, 112
Gazellen 119
Gebalk 27, 98, 109
Getty, A 152
ghâdi (Spitze) 105
Ghantâ Sri Mohana 106
Gharyâli 114
Ghazni s. Muhammed von 5, 9, 77
Gill, Major 142
Giribadscha 82

Girnâr 74, 78, 92
Gita Govinda 147
Glocken s. Stûpa
Glück, H. 152
Godâvaris 9, 29, 35, 65
Goetz, H. 148, 150, 152
Gokarna 130
Gold, vergoldet 3, 5, 8, 53, 126, 175
Goldschmiedekunst s. Toreutik 111
Golubew, V. 142, 152
Gondeshvara 54
Gopinatha s. Reo 132
Gopuram (Torbau) 41, 60, 62, **63** f., 68, 76, 109, 163
Govardhanaberg 61
Grabbauten (Gräber) **48**, 57, 83, 100 f., 107, 154, 156, 159, 161
Granit 58, 60, 91, 99, 154
Gratzl, E. 106
Griechen 12, 90
griechisch 5, 94, 99, 114, 117, 128
Griffith, J. 136 ff., 142, 152
Grotesken s. Adschantâ 139
Grotten s. Höhlen
Grunwedel, A. 26, 38, 44, 112, 115 ff., 129, 152
gudhamandapa (geschlossene Vorhalle) 78
Gudscherât (Guzrât), 9, 38, 74, **77** f., 144 f.
Gudscherâti (Dialekt) 144 f.
Guntupalle 29 f., **31** f., 90, 108
Guptâ-Buddha 121
Guptadynastie **6** ff., 28, 39, 49 f., 115, **117** ff., 121 ff., 136, 160, 175
Guru s. Buddha 114, 119, **120** f.
Gußtechnik 121
Gwâlior 13, **54, 86** f., 143 ff.

Haar s. Reliquien 37, 82
Hackin, J. 152
Hadaway W. S. 132
Haiderâbâd 9, 29 f., 42, 71
Halebid 63, 72, 73
Hallen 26, 37, 41, 71 82 – Pfeiler 57, 59, 63 (s. a. Mandapam) –Tausend Säulen 64 – s. a. Tschaitya
hamsas (Schwäne) 72, 139
Hanam Ronda 71
Harappa 90
Harem 83, 92, 97
Hargreaves, H. 90
Harmika 15, 80
harmya (Haus u. Hof) 80
Harscha, König **8** ff., 28
Harsha-Carita 8
Haus 79, **80** f., 89 f., 95, 100 f.
Havell, E. B. 25, 28 f., 40 ff., 46 ff., 51, 53, 55 f., 59, 66, 70, 73 f., 76, 82, 84, 98 ff., 106, 124 ff., 131 f., 152
havirdhâna (Vorratskammer) 80
Heine-Geldern, R. 132
Heliodoros, Bildhauer 13
Hellenismus 114
hellenistisch 5, 90, 100, 102, 110, 112, 114 ff., 123 – baktrisch 83 – griechisch 114 – indo 5
Herât 1, 5, 148
Herringham, Lady 142, 152
Himalaya 3 f., 58, 67, 76, 100, 144, 146
Himavat 133
Hinayâna 5, 28
Hindu 41, 57, 61, 64, 69, 72, 137, 144 f., 155
Hinduismus 10
hinduistisch 12, 42, 83, 86, 92, 102, 122, 132
Hindukusch 3
Hippokampen 143
Hiranyuksha s. Dämonen 122
Hiuen Tsang 5 ff., 8, **9** f., 47 f. 116, 135
Hoenig, A. Dr. 156, **157** ff.
Hofkunst 111
Höhlen, Höhlenbauten 26, 28, 34 ff., **60** ff., 64, 69, 74, 94, 97, 102, 113, 123 ff., 129, 133, 136 ff., s. a. Tschaitya
Holz 13, 21, 78, 99 f., 163 f., 172
Holzbau Holzbauten, 33, 66, 80, 82, 90, 93, **94**, 97 f., 155, 162
Hoysala Dynastie 72 f., 128
Hoysaleshvara 72 f.
hr (Stamm: nehmen) 37
hti 95, 118, 171 f.
Huttemann 152
Humâyûn 149
Hunnen 7, 192
Hwui-li 8

Ibrahim s. Grabbauten 100
Ihansi Distrikt 122
Indoarier s. Arier
Indra 5, 8, 74, 80, 99, 123, 125
Indra Sabhâ **71**, 74 f., **75** f.
Indus 89, 95
Irrawaddy 168
Iran 94
Ishvara 69, 125
Islam 8, 73, 153
islamisch 9, 13, 53, 56, 66, 70, 74, 77 ff., 83, 86, 101, 106 f., 117, 145, 150 – indo 106

Jackson, V. H. 1, 90
Jacobi, H. 130
Jagor Fedor 44
Jâlâlâbâd 26
Japan 21, 84, 100
Java 20, 74, 88, 100, 108, 132, 153, **155** ff., 160, 163
javanisch 126, **151**, **161**
Jouveau-Dubreuil 61 f., 64, 94, 97, 106, 124, 132
Juwelen 121, 126 s. a. Perlen – drei s. triratna 8 – fünf s. Pântsch ratna 48, 76 – Neun s. Navaratna 48

Kabûl 1, 5 f., 26
Kailâsa 6, 10, 46, 48, 58, **66** ff., 76, 100, 104
Kailasaberg 69, **127**
Kailâsanâtha **60**, 62
Kalan s. Tscham 162
Kalasha 52, 57, 60, 102 f., 105 f., s. a. Wassertopf
Kalasan 155
Kâli Göttin 127, 132
Kalidasa 7
Kalinga 3, 51
Kaliya s. Schlange 147, 152
Kalyân 54
Kaempfer 37, 97
Kanaudsch 8
Kandahâr 1
Kandarya Mahâdeva 53
Kandesh 74
Kandschâ 155
Kângrâ 145, 147
Kanishka 5 ff., 114 ff., 135, s. a. Stûpen
Kântschi 10
Kantschipuram 58, **60**, 62 f.
Kapilavastu 4
Kapital 12, **96** ff., 108, 124 – Glocken-Lotos 95 – Kaempfer 97 – kubisch 62, 104 – Lotos 11, 13 –23, 37, 95, 98 ff. – Polster 97 – Wurfel 97 – Zwiebel 62, 104 s. a. Kumbha 53, 103
Kapoteshvara 29
Karakorum 3
Karkhai 114
Karli 33, 35 f., 38, 95, 98 f., 108, 113
Karnakudu (Fenster) 104
Karpuri (Steinkappe) 52, 105
Kârttikeiya 148
Karyatiden 61, 63, 164
Kaschgar 5
Kaschmir 3 ff., **37**, **84**, 101 145
Kâshyapa s. 143
Kâthiâwâr 78
Kedâreshvara 73
Kelaniya 143, 161
Kerala 10
Keramik s. Fliesen 69, 95, 99, 101 105, 108, 173
Keshava 72
Khadschurâho 50, 53, 56, 69, 74, 76
Khâm Bâbâ Saule **12**
Khandagiri 113
Khandarya Mahâdeva 53
Kharoshti (Buchstaben) 111
Khmer 156, 159, 162 ff., 167, 169
Khotan 5, 7, 143
Khusrau II. s. a. Chosroes 139
Khyaung s. Kloster 173
Kilmâvilangai 61
Kinnaris (Zwerge) 134
Kiosk 13
Kirti-Stambhas (Siegesturm) 79
Kirttimukhas (Löwenfratzen) 52 f., 64
Kistnadistrikt 29 f.
Kloster 6, 8 f., **37** f., 46, 58, 60, 67, 98, 114, 116, 169, 173
Klostertempel **48**
Klosterterrasse **46**
Kolonialkunst, Die Indische **152** ff.
Konakpâgas (Eckpfeiler) 51, 53 f., 104 f.
Konârak 45, 50 53
Kondâni 35, 38, 94
Kondiote 33
Koranganatha 62
Koranganimuttam 61
Kosala 1, 4, 133
Kotschintschina 162
Kottavai 10
Kramrisch, St. 51, 53, 72, 110, 113, 132, 134, 152, 180 ff.
Krishnafluß 9 f., 41, 50, 65
Krishnâ (s. a. Vishnu) 56, 61, 23, 132, 145, **146** ff. – Gopâla 147
Krishnâ I. 10, 68 – II. 10
Krokodil 103
Kschantivadi-Dschâtaka 118
Kschatriyas 42, 56, 104
Kubera (Gott des Reichtums) 118
Kudu s. a. Sonnenfenster 95 f., 103
Kühnel, E. 149, 152
Kukkanûr 71
Kumbakonam 62
Kumbha-Râna 79
Kundalavana s. Kloster 6
Kupfer 6, 10, 121
Kuppel 53 – Kuppelbau 53, 63, 73 f., 78, 87 f., 92 f., 101 f., 106 f., s. a. Dach, Pavillon
Kurgan 13
Kuruvatti 71
Kuschândynastie 5 f., 13, 18, 57, 102
Kushinagara 4
Kuti (Haus) 41
Kyang (Kloster) 169
Kyma 51

Lahore 114 f.
lakschanas (Merkmale) 120
Lakschmi 98 f., 110 – Shri 112, 122
Lalita Patan (Lalitpur) 3
Lalitha Tanz 127
Landschaft **140** f., 143 f., 149
Lankâ 69, 127
Lankeshvara 69
Laos 173
La Roche, E. 106
Lâts s. Stambhas 11
Laufer, B. 152
Lauriyâ Nandargarh 4, 12
Layard 43
Le Coq, H. 38
Lehm 80, 89, 90, 100, 106, s. a. Ziegel
Leogryphen 119
Levi 152
Licht **109**
Lingam 29, 59 f., 68 ff., 73, 126, 167 (s. a. Shiva)
Lingarâdscha 50 f., 105, 126
Lingâyas 10
L tschavi 1
Lohapâsada s. Palast 83
Lomas-Rishi 26, 33, 35
Longhurst, A. H. 57, 101
Longmen 115
Lotos 11 ff., 21, 23 f., 33, 36, 78, 84, 94 f., 97 ff., 102, 105, 112 f., 115, 117, 122, 131, 135, 138 f., 144, 146, 164 – ägyptisch 99 – blau 43, 84, 99, 139 f. – rosa 84, 99, 139 – weiß 84, 99, 139, s. a. Nelumbium Nymphaea
Löwe 11 f., 36, 52 f., 57, 60 ff., 63, 87, 97 f., 103, 105, 110, 115, 117, 131, 138, 164 ff., 172
Löwenelefanten s. Yâlis 63
Lüders, H. 152
Lumbinigarten 4
Lûnkor 114

Madras 19, 29, 57, 63 f., 97, 116 132
Madura 61 ff., **64** f., 86
Magadha 1, 7, 9 26
Mahâbâlipuram 61 f.
Mahâbharâta 58, 69, **77**, **146**, 166
Mahâdeva 53, 58, 125, s. a Shiva
mahâkala (breite Straße) 79 125
Mahâmogalâna 18
Mahânadi-Iuß 128
Mahâpadma s. Lotos **102**
Maharana 84
Mahat 125
Maha Ummagu s. Dschatakas 133
Manâvamsha (Chronist) 133
Mahavira 76
Mahâyâna (gr. Fahrzeug) 5 ff., 29, 155
mahâyânistisch 20, 101, 132, **183**
Mahêndravâdi 61
Mahendravarman I. 58, 61
mahischa s. Stier 161
Mahmud von Ghazni 5, 9, 77 ff.
Mahmud Khatschi 79
Maisey 30
Maisur s. Mysore 72
Maitreya s. Buddha 18, 25
Makaras (Delphinelefanten) 72, 101, 103, 119, 121
Malegitti Shivalaya 65 f.
Malerei 82 f., 67 f., 109, 133 ff., 143 ff., — Miniatur 81, 143 ff., 148 — s. a. Adschanta 136 ff., 143 — Gandhara 135 — Moghul 143 f. — Radschput 144 f., **149** f.
Mâlwâ 7, 79
Mâmandûr 61
Mânasârâ 41, 56, 59, 79, 81, 93, 98 ff
Mandagappata 61
Mandapam mandapa (Versammlungshalle) 41, 45, **51**, 53, 55, 57, 60, 62, **63** ff., 66, 68, 70, 72, 76, 80, 92, **102**, 104, 106, 162, s. a. Kalyâna 62, Pudu 64, Vesanta 64 – Gubha 78 – sâbha 78, s. a. Kâlyâna 62, Pudu 64, Vesanta 64

Mandschushri 125
mangalavîti (Weg der günstigen Konstellation) 79
Mangobaum 139
Mân Singh 86 f., 90
Mantras 94
Mara 139
Marmor 78 f., 83
Marshall, John Sir 1, 5, 12 ff., 18 f., 26, 29 f., 37 f., 90, 93, 110 f., 113
Masse 108 f.
Material, Bau s. Baumaterial
Mathurâ 7, 18, 25, 111, 113, 129
Matsyapurâna 43
Matta Natu 114
Mandgalyâyana 114
Mauern 51, 62, 82, 86, 95 – hölzerne 79, 95
Maurya-Dynastie 1, 3, 12 f., 15, 30, 89 f., 95, 110, 168
Mavalipuram 10, 46 ff., 57, 58, 65 ff., 94, 97, 109, 129 f.
medhi (Terrasse) 14
Megasthenes 1, 3, 79, 82, 89
Meru (hl. Berg) 125
Mesopotamien 43, 90, 94
Metall 121, 132, s. a. Bronze, Eisen, Erz, Gold, Kupfer, Silber u. Töreutik
Minakshi (Göttin) 65 – Sundareshvara 64
Mingalatscheti s. Pagode 170
Mingh Ôi 143
Miniaturen s. Malerei
Miran 135 f.
Misra s. Baustoffe 94
Migân Khân 114
Moghul 3, 9, 68, 82 f., 117, 143 f., 148 ff.
Mohendscho Daro 90
Mongolen 169, 171
Monolith 4, 11, 13, 24, 30, 46, 66, 68, 73, 111, 162
Moscheen 48, 100 f.
Mount Abu 77, 78 f., 92
Mûdâbidri 13, 76
Mudhera 78
Mudras 18, 115 f., 119 f., 131 f., 138, 175
Muhammedaner 9, 48, 64, 77 f.
Muhammed Nadir Samarqandi 198
mukha mandapam 71 f.
Mukteshvara 50, 51 f., 105
Munzen 5, 111, 115
Muster s. Ornamentik
Mysore 70, 72

Nadu Mohana s. Mohana 106
Nâgara 41
Nâgapiya (Bildhauer) 16
Nâgarâdscha 24
Nâgas 115, 122, 130, 162, 164, 166
Nâlandâ 7, 47 f., 121
Naldrug Distrikt 29
Naminâth 78
Nandi 57, 62, 66, 68, 123, 148
Nandivarman, König 62
Naragupta Bâlâditya, König 7
Narasimha III. 72
Narasimhachar, R. 72
Narasimhavarnam I. (Mâmalla) 10, 62 f. – II. 58
Narmadafluß 5 f., 8, 55
Nâsik 10, 35, 38, 54, 95, 98, 113
Nât 168
Nâta-mandir (Festhalle)53, 106
Natarâdscha s. Shiva 126, 131 f.
Natschna-Kuthara 49
naubaet-Khâne (Musikgalerie) 95
navaranga (geschlossene Halle) 71 ff.
Navaratna (Neunjuwelen) 48
Nâyyakdynastie 64
Nektar 96 ff., 121, s. a. Topf
Nelumbium speciosum s. Lotos 99
Nepâl 3 f., 9, 14, 132, 143, 145, 152, 169
nîlai (Stockwerke) 64
Nilgiri 33, 44
Ninive 43
Nimbus 101, 115, 119 ff., 130
Nirwana 76
Nischen 71 f., 101, 104, 105 f., 118, 126
Nymphaa s. Lotos 98 f.

Ochs 111
Ohind 114
Om 125
Orient, orientalisch 113 – alt 106 f., 167
Ordnungen 94 ff., 102 f., 104 – buddhistische 94 f. – dravidisch 97, 102 ff. – nordindisch s. Orina 98, 104 f.
Orissa 45, 50, 51, 53, 55 f., 69, 74, 90 f., 94, 99, 104 f., 113, 128, 144 f.
Ordinationshäuser 173
Ornamentik, Ornament 3, 12, 19, 23 f., 53, 57, 62 f., 73, 82, 94, 102, 104 ff., 109 f., 119, 155, 159, 169 – Muster 52, 55, 83, 115 – Buddha 171 – TiriyiTalai-Tschaitya-Sonnenfenster 55
Oudh 7, 114, 117, s. a. Ayodha
Ozean, Kosmischer (Milchmeer) 101, 122, 133, 166, 168

Pabhâga 51
pâda (Fuß) 105
Pad mabhandam (Lotosgefäß) 103
Padma s. Bho 105
padmam (Lotosblüte) 103, 105
Padmâsana s. Buddha 115
Pagan 155, 168 ff., 172 f.
pâgas (Pilaster) 102, 104
pagodas s. Dâgobas 13
Pagoden 62, 162, 168, 169 ff. – Black (schwarze) 50, 53 – Sieben 10, 62 – Stûpen 170
Pâhâri 145 ff., s. a. Malerei
Pahlawa s. Pallava
Pâladynastie 9
Palast 30, 79, 85, 101, 133, 148, 154
Palaste, altindische 82 ff. – südindische 86 – Königs 83, 166 – Götter 58, 82, 100
Palastanlagen 85
Pâli-Dialekt 3, 6, 13, 47, 133
Pâli-Avidurenidama 173
Palitana 78, 92
Pallava-Dynastie 10, 58 ff., 86, 129, 155
Pallâvaram 61
Panamalai 62
pancharam s. pantscharam
Pandavas 58
Pandschâbi 144
Pândya-Dynastie 4, 10, 62 f., 86, s. a. Gopuram 62
Pantsch Mahâl 83
Pantscharam (Pavillon) 58, 62, 72, 103
Pantscharam-Vimana 58, 70
Pantsch-satna (Fünf Juwelentempel) 48, 76
Pantscharatha s. Deul 104
Parameshvaravarman I., II. 62
Paranirwana 55
Parashurâmeshvara 50 f., 105
Parbati 49
Parikonak s. Pagas 104
Pârivâra 37, 55, 115
Parmentier 162
Pârshvanâta 78
Pârvâti 59, 61, 69, 98, 122, 125 f., 138, 146, 148
Pâtâla 166
Pataleshvara 55
Pataliputra 1, 3, 6 f., 79, 89
Pathanen s. Kuppel 106
Pathâri 123
Pâtna 1, 26, 74, 110 f.
Pattadakal 50, 66, 69
Pavillon 58, 63, 71, 76, 80, 98, 104, 106 – Kuppel s. Tschattris
Payâ (Pagode) 169
Peddamudiyam 57
Pegu 154, 169, 171
pelasgisch 91
Pendschâb 1, 89 f.
Perle 8, 121, 125
Persepolis 11
Perser 1, 10, 115, 148
Persien 1, 3, 6 f., 68, 85, 90, 95, 107, 109
persisch 3, 5, 11, 85, 95, 97 f., 110, 113 f., 149 f. – hellenistisch 111 – islamisch 106 f. – turko 149
Peschawar 114 f., 125, 135
Pfau 123, 146
Pfeiler 58, 60, 62 ff., 69, 74, 76, 82 f., 87, 95 ff., 100, 111 f., 117 f., 124 f., 137 ff., 154, 166, s. a. Hallen
Pferd 11 f., 36, 62 ff., 99, 110, 138
Phnom Chisor 166 — Penh 166
Phra-Ra-Bieng (Wandelhalle) 174
Phyllanthus emblica 98
Pida s. Deul 105 f.
Pipal s. Boddhibaum 101
Piprawah 14
Pishâtschas (Trolls) 24, 99, 112, 141
Pitakat-Taik s. Bibliothek 173
Pithalkara 38
Plaosan 155
Plastik 23, 110 f., 118, 128 ff., 160, 161 f. – Felsen 113, 123, 129 ff. – Metall 121, 132 – Relief 37, 112 ff., 118, 122, 160, s. a. Amaravati
Poentadewa 155
Polo Marco 162
Pollonaruwa 153 f.
Poole, Stanley 10
Portrât 78, 130, 149 f. 167
pradâkshâna (Prozession) 28, 84, 112
pradakshinapatha (Prozessionspfad) 13, 20 f., 60, 68, 74, 78
Prah Kham 166
Prâkrit 144
Pramb..nam 155 f., 159
Prang (Stufentempel) 156 f. 158 f., 163, 174, 175, s. a. Prasat
Prasat 162 f., s. a. Khmer
Prasenadschit 133
Prayâya s. Allahâbâd 9
Pré Rup 163
prêta (gequälte Geister) 121
Promla 166
Prome 168 f., 171
Prozession s. pradatshine – -wagen s. Wagen
Pudu Mandapam 62, 64
Pulakeschin I. 10, 139 – II. 8, 10
Pulasti-pura 83
Pullear 65
Purânas 1, 90 f., 125, 129 f.
Puri (hl. Stadt) 53
Purusch..pur s. Peschawar 5
Puschyamitra, König 5 f.
Pyramiden s. Dach – Stufen 157, 159, 163

Qyzyl 143

Rad 22 f., 25, 52, 112, 119, 175 – kleines s. Hirnayâna R. – der Lehre 119
Râdhâ 146 ff.
Radscha-Râni, Tempel 105
Radsnagriha 90, 93
Râdschâkumâra 8
râdscha pratha (Königsstraße) 79, 145
Radscharâdscha d. Große 10
râdschas 125
râdschasisch 125 f.
Râdschasimha Pallava 60, 62
Râdschastan 145
Râdschastâni 145 f.
Râdschputâna 8, 13, 82, 87, 143
Râdschput, Râdschputen 42, 77, 83 f., 86, 101, 144 f., 149 f.
Râdscheâradschadeva Tschola 62
Râgas 146
Râginis 146
Râhâpâgas 51 ff.
Râhu s. Drache 101
railings s. Stûpen 13
Râma 44, 69, 127, 145
Râmapâla, König 9
Râmâyana 44, 69, 130, 146, 166
Rameshvara 67, 99
Ramgarh Hill 133
Rampeli-Distrikt 46
Rampur 46
Râmpurwâ 12
Râna 87
Ranganatha s. Vishnu 122
Rânigati 114
Rangun 169, 171
Ranpur 46
Rao s. Gopinatha 132
Raschtrakuta Krishna I. 68
Rât, Râtha 45 ff., 55, 58 ff., 65, 67, 109, 129
rathaka s. rekha
Raum 107, 108
Râvana 69, 127 f.
Rawlison, H. S. 10
Raz Ram Dahni 54, 79
Reiner, D. 44
Reiter 24 f., 69, 72, 78, 112, 138
rekha 51, 53 f., 104 f., s. a. Deul
Relief 5, 13, 37, 69, 82 f., 89, 101 f., 110 ff., 115, 153, 164, 175 – Votiv 115, 119, s. a. Friese, Plastik
Reliquien 5, 14, 18, 30, 36 f., 48, 82, 133 – -schrein 5, 14
Rewa 55
Rhys Davids, P. W. 10, 82, 90
Rigveda 80, 94, 131
Rishis 122, 135
Rohr 80, 89, 91
Rudra s. Shiva 69, 98, 131
Rudrakânda 98
Rummindei 4
Ruwanweli Dagoba 133

Sabhâmandapam (offene Versammlungshalle) 78
Sacca 133
Sachan 5
Sadam 114
Sâfiâbâd 81
Sagaing 109
Sagardistrikt 13
Sahadeva-Nakula 58, 60, s. a. Rath
Sahni Ram Daya 90
Sahri-Balol 114
Saken 5
Sakti 69, 78
Sakyamuni s. Buddha 5
Salrette 33, 37
samapad arthanaka (aufrechte Stellung) 120
Samkirna s. Baustoffe 94
samthâyâras (Versammlungshalle) 82
Sandstein s. Stein
Sangha (Gemeinde) 8, 29, 37 f., 95, 98, 114, 119
Sanghas 114
sanghâti (Oberkleid) 120
Sangharâma 37 ff.
Sankisa 12
Sanskrit 3, 6 ff., 61, 95, 102 f., 121, 144, 155

Sântschi 3 f., 11 ff., 14, 15 ff., 23, 24, 26, 29, 37, 38. f., 41, 51, 74, 79 ff., 95, 110 f., 112 ff. 116 f., 134, 137, 144
Sapta-Mâtris 69
Saptaratha 104
Sarkar Garudas 45 f., 49
Sariputra 18, 114
Sârnâth 11 f., 15, 19, 43, 90, 110 f., 113, 115, 118, 119 f., s. a. Buddha 119
Sâs Bahû 54
Sassaniden 107
sassanidisch 6, 85 – partisch 123, s. a. Silberschale
Sat Mahâl Prâsâda 14
Satremdschaya (hl. Berg) 78
sâtta-bhûmaka-pasadas s. Palast 83
Satta Kheiri 152
sattvisch 101
Säulen 12 f. 82, 92, 95 ff., 98 f., 108 f. – Ashoka s. Edikt – Denkmal 11 ff., 111 – Edikt 12 f., 95, 111 – Eiserne s. Delhi 13, 121 – Symbolik der 99 – Töpfe 108 – Vishnu Vâsuvéda s. Khâm Bâbâ 12 – Entwicklung der 96 ff. – Symbolik der 99
Sâyana 54 f., s. Dach
Schaddanta s. Elefant 112, 137
Schâhbâzgarhi 114
Schatten 109
Schildkröte 166
Schlange 123, 126, 132, 140 f., 146 f., 166, 171 – Welten 122
Schlosser 84, 133, 144 f.
Schwäne 114
Schwe Maudu s. Pagoden 154 – Zigon 170
Seidenstücker 172
Seil 119, 166
Seleukiden 1, 113
Senart 114
Senas 9
Shaddanta s. Elefant 112
Shaishunâga-Dynastie 1
Shaivas 53, 78, 144 f.
Shakra s. Indra 8, 38
Shaktis 46, 59
Shamasastry, Ed. Prof. 44
Shikâra (Spitze) 38, 41 f., 43 ff., 49 ff., 53 ff., 56, 66, 70 f., 74, 76 f., 87, 92, 97, 102 ff., 108 f., 169, 173 f. – s. a. Shikhâra-Vischnu-Tempel 49 ff.
Shishunâga 1
Shiva 8 ff., 42 f., 46, 49, 51 f., 54, 56 ff., 60 f., 63, 65 ff., 69 ff., 73, 77, 84, 98 ff., 101 f., 122, 124 f., 131 f., 138, 146, 148, 155, 164, 167, 184 – Avalokitêshvara 101, 115, 121, 125 – Bairava 69 – Mahâdera 148 – Nataradscha 126 f., 131 f. – Rudra 69, 108, 131 – Tschatturmukha Mahâdera 49 – Vishnu 69
Shivaismus 42, 155
shivaitisch 60 f., 126
Shivakanda 98
Shivalaya s. Malegitti 65
Shivalingam 29, 51, 57, 68
Shivara 130
Shiva Sakti 64
Shivatrisulas 60
Shiyaman galam 61, 162
Sholapur 74
Shrâvasti 4, 90
Shridevi 122
Shrivagar 3, 6
Shri Krischna 147
Shri Lakschmi 112, 122
Shrinagar 3, 6
Shrirangam 62 f.
Shridevi 122
Shudras 104
shukânasa (Papageienschnabel) 104
shukla (weiß) 79
Shungha-Dynastie 5, 13, 22, 111
Siam 20 f., 84, 114, 121, 153 f., 162, 173 ff.
siamesisch 174
Siddhârtha, Prinz s. Boddhisatva 141
Siddhapûr 77
Sigiriya 135, 143
Sikandra 83
Sikhara s. Shikhara
Silber 123, 170 f.
Silberschale s. sananidisch 123
Silpa Shâstras 56, 98
simhas s. Löwen 63, 103
Simhavischnu 61
Simpson 50
Sindh 9, 90
singalesisch 13, 153
singavaram 61
sinhâsa (Sitz des Löwen) 4, s. a. Thron
Sinnar 54
Smith, Vincenz 4, 6, 9 f., 12 ff., 25, 35, 50, 100 f., 113 f., 117 f. 121, 123, 132, 134, 142 f., 152
Sobhanadeva (Baumeister) 78
Soma 80
Somanâtha 72, 77
Somanâthapur 71, 72 f.
Someshvara 71
Sona Madschid 100
Sonne 8, 21, 33, 53, 68, 98 ff., 130, s. a. Fenster, Surya, Tempel
Spiers, Phené 25, 167, 169
Spooner, Mr. 5
Sras (hl. Bassin) 163
Stalaktiten 55
Stamôhas 11 f., 26, 68, 95 f., 110, 154
stânaka (teststehendes Götterbild 54
Stanley, Clarke C. 152
Sthavira 6
Stein, M. A. 135 f., 143
Stein 61, 63, 71, 79, 89 ff., 94 f., 97 f., 106 f., 119, 164, 175 – Sand 51, 87, 91, 94, 111, 119, 164, 167
Steinbau, Steinbauten 90 f., 100
Steinbock 138
Steinzäune 21 ff., s. a. Zäune
Stelen-Votiv 114, 119
Stier 12, 58, 66, 68, 98, 161, s. a. Nandi
Stûle 42, 62, 64, 69, 70 f., 73 f., 77 f., 102, 142, 147, 149 f., 156, 161
Stroh 28, 58, 80, 89, 106
Strzygowski, J. 152
Stûpi (Spitze) 64, 104
Stuck 57, 69, 82, 100, 102, 106, 114, 125, 137, 142, 155 f., 175 – Tschunam 44, 90
Stupen (Stupas) 1, 3 ff., 6, 8, 12, 13 ff., 18 ff., 24 ff., 28, 43 f., 46, 50 f., 56 ff., 79, 94 f., 97, 99, 102, 107 ff., 111, 114 f., 118, 135 ff., 154, 156 ff., 164, 169, 174 – Glocken 154, 156 ff.
Stupenzäune s. Zäune 21 ff.
Stupi 57, 72
Subrahmanya s. Skanda (Kriegsgott) 123
Subramaniar 62
Sudâmag 26, 33
Sudha s. Baustoffe 94
Sumatra 155
Sumeru (Berg) 133
Sundara Murti Swâmy 132
Sundara Pandya s. Mandapam 62
Sundareshvara 63 – Minaksi 64
Sung-Yun 135
Surgudschâ 133
Sûrya (Sonne) 9, 18 f., 123, 125
Sûrya Nârâyana 53
Swastika 16, 22, 84
Swâttal 37

Tâdpatri 45
Tagung 168 f.
Tâdsch-Mahall 48
Takht-i-Behâi 114
Takshaskila s. Taxila 5, 114
Taleshwara 46
Tamankaduwâ 143
tamâsisch 69, 101, 126
Tamilen 10, 65
Tamulen 41, 46
Tandavan s. Tanz 132
Tandschore 10, s. a. Tandschur
Tandschûr 62 f., 81, 86, 132
Tanz 126 f., 131 f.
Taq-i-Bustân 3
Tarim 20, 37, 136, 143, 173
Taxila 5, 13, 19, 47, 136
Taylor Meadows 71
Tazaung (Schreine) 169
Technik 111, 148 ff., s. a. Malerei
Tedschapâlas 78
tee (Spitze) 33
Telika-mandir 54 f.
Tempel, d. birmanische s. Pagoden 169 ff. – Elementargestalten des 41 ff. – Felsen 10, 30, 58, 62, 66, 111, 123 f., 129, 155 – Grab s. Tschandi – Javanische 156, s. a. Prang u. Tschandi – Indische, der 40 ff. – Juwelen 48, 78 – Kloster 48, 53, 169 – Königs- 58 ff. – Randtempel 55, 154 – siamesische 174, s. a. Vat – Sikhara Vishnu 49 ff. – Shiva 10, 42, 46, 52, 56 f., 65 ff., 77, 155 – Sonnen- 53, 78 – Stufen s. Pra-Prang 174, 175 f. – Tausend- 159, s. Tschandi – Ufer- (Shore) 60 – Vat 174, s. a. Angkor Vat – Vishnu-Shiva 69 ff.
Tempelhütte, Die altindische 44
Tempelstile 61 ff., s. a. Stile
Tempelwagen s. Wagen 45
Têr 29
Terracotta s. Keramik 64, 111
Terraverde 142
Thânisâr 8
Thaton 168
Theine s. Ordinationshäuser 169
Thin Thâl 39
Thomann, Th. H. 168 ff., 173
Thron 99, 111, 115, 119 – Lotos 119, 146
Tibet 9, 132, 144 f., 158, 168
Tiere 11 ff., 22 ff., 36, 52 ff., 60 ff., 66 ff., 78, 98 f., 101, 105, 110, 112 f., 123, 134, 138 ff., 146, 150 – Fabel 113
Tierdarstellung 111, 138
Tigawâ 118
Tiger 36
Tigowa 49
Tilasma 46
Tirhut 6
Tiringi Talai s. Ornamentik
Tirth s. Tirthas
Tirthankara 8, 74, 77 ff.
Tirthas (Pilgerstatte) 51, 67, 74, 78, 123
Tirukkalukkunram 61
Tirumal Nayyak, König 64
Tiruppâppuliyûr 62
Tiruvadimudur 45
Tiruvannamalai 62
Todas 33, 44
Ton 49, 94, 173, 175
Topf 95, 98, 103 – Nektar 98 f. – Säulen 95, 108 – Wasser 105
Topi 114
Tor 14, 21, 23, 76, 79 ff., 95, 106, 167
Toranas 11, 16, 21 f., 24 f., 35 f., 79, 95, 109, 112, s. a. Tore
Tori-i 21
Toreutik 121, 123, 125, 132 f., 172, 175
Travertin 114
Trichinopoly 61 f., 132
Triforium 36 f.
Trimurti 21, 69, 74, 99, 124, 125, 179
Triratnas 8, 22 f., 25
Trisulas 60, 112
Trommel 130 f., 146
Tschaitya 23, 26 ff., 36 ff., 46, 48, 50, 55, 60, 74, 81, 90, 94 f., 100, 105, 108 f., 122, 124, 136 f., 142 – Kanik 5
Tschakravarti Râdschas 14
Tschalukya 8, 10, 42, 62 f., 65 ff., 70 f., 73, 77, 97, 128, 139 ff.
Tscham 162
Tschampa 53, 162
tschadscha 69
Tschandagiri s. Palast 83
Tschandela 53
Tschandi 156, 159, 161
Tschandra (Mond) 13
Tschandragiri 86
Tschandragupta (Maurya) 1, 3, 89
Tschandragupta I. 6
Tschandragupta II. Vikramâditya 6 f.
Tschandrakânda 98
Tschandravarman, König 13
Tschattri (Tschattras) 76, 82, 101 f.
Tschaturbhudscha 53
Tschaumukha 78
Tschaturmukha Mahâdeva (Viergesicht) 49, 126
Tschaultri s. Sudu Mandapam 64
Tschayas 82, 99 f.
Tschedi 55, 154, 169, 174, 175
Tschelas 115
Tschezarla 29
Tschidambaram 63
Tschitor 78 f., 87
Tscholadynastie 10, 62 f., 86
Tulsisstrauch 84, 139
Tungabhâdrafluß 10, 64, 71
Turfan 38
Türken 42
Turkestan 153
Turkvölker 107
Turm 41, 43, 50, 69, 74, 107 ff., 162, 164, s. a. Shikhâra
Tushita 143

Udayagiri 49, 99, 113, 122, 124, 129
Udaypur 46, 54, 79, 84, 88, 144 f.
Umâ 10, 59, s. a. Durgâ
Umâ-Parvâti 98
Ummaga s. Dschatakas 133
Unakati 131
Upagupta 4
Upasakas (reine Menschen) 47
Upavita 122
Urna (Stirnzeichen) 120
Uschas 99
Utmanzai 114
Uschnisha (Locken) 120
Uttattur (Trichinopoly) 132

Vadschrapani 13, s. Bodhisatva 12 f., 125
Vahana (Fahrzeug) 98 f.
Vaishâli 1, 6
Vaishnavas 29, 42, 53, 57, 144 f.
Vaishnavismus 42
Vaishyas 104
Vaital 106
Vallam 61
vamana (Südliche Straße) 79
Vamana Trivikrama 129
Varâka Avatâra 122
Vardhamâna Mahâviera 1, 76
Vasuki s. Schlangen 166
Vastupâla 78
Vasubandhu 6

Vât 163, s. a. Angkor Vât
Vâtâpi (Bâdâmi) 5
Vâyu s. Puranas 125
Vedânta 123
Veden 21, 93, 99 f., s. a. Rigveda
vedisch 3, 8, 27, 47, 93, 95, 98 ff., 102, 125, 131
Vedikâ (sakraler Zaun) 13, 43 f., 81 f., 94
Vellore 63
Vesanta s. Pudu Mandapam 64
Vesara 41
Vidschayanagar 86
Vidyadevis 78
vihâr (Nebentempel) 174
Vihâra 30, 33, 37 ff., 46, 95, 122, 137 ff., 173
Vijayanas 63 f.
Vikramâdîtya 11. 66
Vimala Shâh 78
Vimâna (Cellaturm, Götterwagen) 8, 41 f., 43 ff., 46 ff., 54, 58, 60, 62, 69 f., 72 f., 76, 101 f., 104 f., 106, 108. 162
Vinâ 146
Vinaya-Texte 82 f., 90
Vindhyagebirge 41
Virûpâksch a s. Shivatempel 66
Vischnu 8, 10, 12 f., 29, 42 f., 46, 49 ff., 52, 59 f., 63, 72 f., 76, 80, 84, 100, 122 f., 125 f., 129 f., 146, 166 f., 184
Vishnukânda 98
Vischnu Dschagannath 53
Vishnu-Krishna 56, 146 f.
Vishnu-Nârâgana 55
Vishnu-Padmanâbha 54
Vishnu-Shiva 69 ff., 125
Vishnu vârdhana s. Hoysala 72
Vishnu-Vâsudêva 12 f.
Vishnuismus 155
Vishvâkarma s. Tschaitya 37
Vitthala 45
Vogel 90
Vredenburg, E. 143
Wagen 44 f. – Götter- 44, 45 f., 48 – Prozessions- 25, 44 ff. – Tempel- 45, s. a. Vimâna
Waiang (Schattentheater) 156
Wandmalerei 134 ff., s. Malerei
wara (Stätte) 78
Weddas 153
With, K. 26, 88, 108 f., 159 ff.
Wölbung, Indische 91 f., 93, 100, 107
Worangal 63
Yakschas 24
Yakschinis 24, 110. 112
Yâlis s. Löwenelefanten 63 f.
Yoga 54
Yogi 46, 57, 59, 62, 76, 101, 119, 148
Yünkang 113
Yusufzaiberge 114
Zaats (Rasthäuser) 169
Zäune 13, 24 f., 33, 94 f., 97, 108, 137 – Stein- 21 ff. – Stupen 94, 111, 112 – s. a. vedika
Zenana s. Harem 87
Ziegel 89 f., 92, 95, 100 f., 102 ff., 106, 155, 164 Lehm 13, 89 f., 100, 169 – Backstein 89, 164
Ziegelbauten 90, 111, 154
Ziggurat 83
Zihdih 114
Zimmer, H. 80, 89
Zinnoberberg 133
Zodiacus 138
zoroastrisch 5

Verzeichnis der Tafeln

Taf. I. Das Südtor des Großen Stûpa in Sântschî. (Phot. V. Golubew.)
Taf. II. Das Nordtor des Großen Stûpa in Sântschî. (Phot. V. Golubew.)
Taf. III. Kandarya Mahâdeo Tempel in Khadschuraho (Bundelkhand) 11. Jahrh. (Phot. Johnston & Hoffmann, Calcutta.)
Taf. IV. Nord-Gopuram des Minakshi Sundareshvara-Tempel, Madura.
Taf. V. Mittelhalle des Keshava-Tempels in Belûr (Mysore) Anf. 12. Jh.
Taf. VI. Der erleuchtete Buddha, Sarnath Museum. (Phot. Arch. Surv. India.)
Taf. VII. Trimûrti, Ansicht von rechts, Elephanta. (Nach Ars Asiatica III.)
Taf. VIII. Die Herabkunft der Gangâ, Mavalipuram. (Nach Ars Asiatica III.)
Taf. IX. Der tanzende Shiva-Natarâdscha, Bronze, Madras, Museum. (Nach Ars Asiatica III.)
Taf. X. Ausschnitt aus einem Wandgemälde im Felsensaal (Vihâra) Nr. 1 in Adschanta. (Nach J. Griffiths.)
Taf. XI. Zwei Männer erklimmen die Mauern einer Stadt und töten die Wächter. Aus den „Indischen Miniaturen des Hämzä-Romanes".
Taf. XII. Krischnas Kampf mit der Schlange Kâliya. (Nach A. Coomaraswamy, Rajput painting.)
Taf. XIII. Die Heimkehr des göttlichen Kuhhirten Krischna von der Weide. (Nach A. Coomaraswamy, Rajput painting.)

Inhaltsverzeichnis

Seite

Geschichtliche Einleitung . . . 1—10

Die Typen der Baukunst

1. Stambhas . . . 11—13
2. Stûpen . . . 13—21
3. Steinzäune und Tore . . . 21—26
4. Tschaityahallen . . . 26—37
5. Vihâra und Sanghârâma . . . 37—40
6. Der indische Tempel . . . 40—79
7. Haus, Halle und Palast . . . 79—88

Systematik der Baukunst

1. Baustoffe und Bauwerk . . . 88—94
2. Die Baugestalten . . . 94—106
3. Form und Ausdruck . . . 106—109

Seite

Denkmäler der Plastik . . . 110—132

Denkmäler der Malerei . . . 133—152

Die indische Kolonialkunst

1. Ceylon . . . 153—155
2. Java . . . 155—162
3. Kambodscha und Tschampa (Annam) . . . 162—168
4. Birma . . . 168—173
5. Siam und Laos . . . 173—177

Index (Orte, Namen, Sachen, Begriffe) . . . 188—193

Verzeichnis der Tafeln . . . 193

Inhaltsverzeichnis . . . 193

IM

HANDBUCH DER LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR DR. O. WALZEL-BONN
UNTER MITWIRKUNG ZAHLREICHER UNIVERSITÄTS-LEHRER

ERSCHEINT:

DIE INDISCHEN LITERATUREN

VON DER ÄLTESTEN ZEIT BIS ZUR GEGENWART

VON

DR. HELMUTH VON GLASENAPP
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BERLIN

UND

DR. H. W. SCHOMERUS
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KIEL

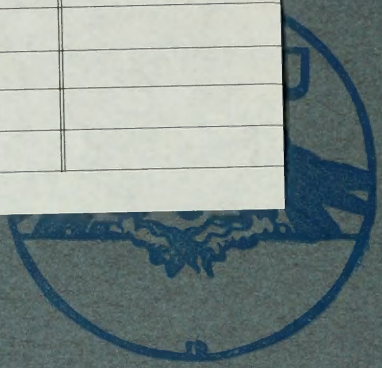
University of British Columbia Library

DUE DATE

APR 30 1961

MAY 11 RECD

FORM 310



676822